دراما الطفل

(أطفالنا والدراما المسرحية)

دراسة تحليلية

تأليف

دكتورة / فاطمة يوسف

١٤٢٧هـ / ٢٠٠٧م

مركز الإسكندرية للكتاب

٤٦ ش د. مصطفى مشرفة ـــ سوتير سابقاً

تليفون وفاكس ٤٨٤٦٥٠٨ الإسكندرية

دراما الطفل

بيانات الفهرسة

يوسف ، فاطمة
دراما الطفل (أطفالنا والدراما المسرحية) /تأليف فاطمة
يوسف . ـ ط ١. ـ القاهرة : مركز الإسكندرية للكتاب ،٢٠٠٦
٢٤٠ص ، ١٧,٥x ٢٤,٥سم
تدمك 5 074 388 977
١- مسرحيات الأطفال
أ -العنوان
٨١٢,٠٤١

تأليف : د. فاطمة يوسف
سنة النشر : ٢٠٠٦م .
رقم الإيداع : ١٣٥٥٨ / ٢٠٠٦م
بتاريخ : ٢٠/٦/ ٢٠٠٦م
الترقيم الدولي: 5 074 388 977
الناشر : مركز الإسكندرية للكتاب
٤٦ ش د. مصطفى مشرفة ـ سوتير سابقاً
تليفون وفاكس ٤٨٤٦٥٠٨ الإسكندرية

علمني أبى وعلمتني أمي

: حُب الأمانة والإخلاص ...

علمني أساتذتي : حُب العلم والبحث ...

علمتني الأزهار : حُب الأطفال ...

فإلى كل قلم يتوجه إلى أطفالنا :

أقدم هذه الدراسة

المؤلفة

د. فاطمة يوسف

محتويات الدراسة

تابع :
محتويات الدراسة

مقدمة

يعتبر مسرح الطفل في مصر نشاطاً جديداً على المسرح المصري بصفة عامة ، فإذا كان عمر المسرح المصري لا يتجاوز قرناً من الزمان ، فإن مسرح الطفل لم يبدأ بداية فعلية إلا بمسرح العرائس في عام ١٩٥٩ وقدم مسرحية الشاطر حسن ١٩٥٩ / ١٩٦٠ ثم الليلة الكبيرة ١٩٦١ ، في حين أن أول مسرحية تقدم للأطفال بممثلين بشريين كانت في عام ١٩٦٨ وهى مسرحية شقاوة كوكو ، ثم مسرحية ممنوع يا كروان مع افتتاح مسرح الطفل البشرى في ١٩٨٢.

وهذا يعنى أن مسرح الطفل سواء مسرح العرائس أو المسرح البشرى لا يزيد عمره على ثلث قرن من الزمان ، وبالتالي فإنه لا توجد التقاليد التي يمكن أن يستند إليها كتاب مسرح الطفل في تعميق هذا التوجيه وتأصيل جذوره في تربة المسرح المصري ، فقد كانت معظم إنجازات كتاب مسرح الطفل على مستوى التأليف اجتهادات فردية ، وبعضها غير علمي لا على مستوى سيكولوجية الطفل ولا على مستوى حرفية المسرح .

وبرغم الصورة الضعيفة التي تكاد تكون مهزوزة لمسرح الطفل في مصر فإنه لا يزال ظاهرة جديرة بالدراسة والتحليل وذلك لرسم خريطة توضح ملامحه الأساسية ، وطريقه المسدود وسلبياته التي أعاقت تطوره ، خاصة

وأن معظم الذين سافروا إلى الخارج على نفقة الدولة في الستينات لدراسة مسرح الطفل كانوا من المخرجين ، أما المؤلفين فقد خاض معظمهم تجربة

التأليف من منطلق شخصي بحت ، يكاد يكون نفس المنطلق الذي دفـــــع كامل الكيلانى إلى الكتابة للأطفال دون العودة إلى الدراسات التربوية والنفسية حينئذ .

والدليل على سوء فهم هذا الفن في مصر يكمن في أن الكثيرين يظنون أنها مجرد كتابة سطحية وساذجة لأنها موجهة إلى أطفال لم يكتمل نضجهم العقلي والفكري بعد ، في حين أن الدراسات السيكولوجية والتربوية والدرامية في عالم الحضارة المعاصرة ، تؤكد أن الكتابة للطفل من أصعب الفنون التي يمكن ممارستها لأنها تحتاج من الكاتب ــ الذي لا يمكن أن يكون طفلاً ــ أن يخوض في عالم تركه منذ سنوات بعيدة ، ونسى الملابسات التي مر بها في تلك المرحلة المبكرة ، بحيث لم يبق منها سوى ذكريات وأطياف وتجارب غامضة لا تساعده على الكتابة للطفل ، وبالتالي فمن الصعب عليه أن يخاطب الطفل المعاصر نظراً لاختلاف المفاهيم والظروف بين جيل الكاتب المسرحي وجيل الطفل المتلقي .

لكن معظم مؤلفي مسرح الطفل في مصر لم يأخذوا الأمر بجدية واضحة لدرجة أنهم خلطوا بين البراءة والسذاجة ، فالطفل بطبيعته يمكن أن يكون بريئاً ، ولكن ليس بالضرورة أن يكون ساذجاً ، ومع ذلك فهناك من يتعامل مع

الطفل ويكتب ويؤلف له بسذاجة ، ظناً منه أن الطفل لا يستوعب سوى الأفكار والمواقف والشخصيات الساذجة .

أما على مستوى التكنيك المسرحي فأن الحبكة يمكن أن تكون بسيطة أو مركبة لكنها لا يمكن أن تكون سهلة لدرجة السذاجة التي قد تصيب الطفل نفسه بـملل ، خاصة الطفل الذي يعيش في العقد الأخير من القرن العشرين والذي يعرف كيف يتعامل مع الأجهزة الإلكترونية الحديثة وفي مقدمتها الحاسبات التي تقدم له الأرقام والجمل والصور بمجرد لمسه لأحد أزرارها .

من هنا كانت المهمة الصعبة الملقاة على كاهل كتاب مسرح الطفل ، فلا يعقل الآن أن يكون الطفل على دراية بهذه الأجهزة في حين أن الكاتب المسرحي لا يزال يكتب بمنهج الستينات لأنه لا يملك نفس دراية الطفل بهذه التكنولوجية الحديثة .

ولذلك كانت الدراسة شاقة ووعرة لأن مسرح الطفل قد يكون له العذر في تلك السلبيات التي اعترته لغياب حركة النقد ، التي كان من الممكن أن توجهه وتفتح له الآفاق الجديدة ، التي توسع من رؤيته وتجدد من دمائه .

فإذا كنا نتهم حركة التأليف بالضعف، فإن حركة النقد كانت أكثر إهمالاً ، بل لم تكن موجوداً أصلاً ، سوى في بعض المحاولات العابرة ، التي لا تشكل منهجاً نقدياً متكاملاً .

ونظراً لاهتمام المؤلفة بمسرح الطفل الذي لم يأخذ ما يستحقه من الدراسة والتحليل ، وكان اهتمامها سابقاً على هذه الدراسة ، بل ويعتبر سبباً مؤدياً إليه ، إذ أنها نشرت على سبيل المثال في مجلة المسرح عدد ديسمبر

١٩٩٠ دراسة لتغطية وتحليل مسابقة مسرح الطفل التي أعدتها بعض مديريات التربية والتعليم على مستوى محافظات الجمهورية فقد أدركت من خلال هذه التجربة أن بعض المضامين التي قدمت تحاكى مسرح الكبار الذي لا تتناسب قيمة القيم التربوية التي نرغب في تجسيدها في مسرح الطفل ، بالإضافة إلى غياب جماليات الحرفة المسرحية التي يمكن أن تبهر الأطفال وتجذبهم دائماً إلى المسرح ، وغير ذلك من السلبيات الموجودة برغم تمتع الأطفال القائمين بالعروض بمواهب وقدرات وطاقات فنية عالية المستوى ويمكن استغلالها بأسلوب أفضل .

وعندما شرعت المؤلفة في تجميع المادة العلمية للرسالة اكتشفت صعوبة الحصول على النصوص التي كتبت لمسرح الطفل خاصة أنها لم تنشر وما هو موجود منها مكتوب بالآلة الكاتبة وهو في حقيقة الأمر النص الذي تم على أساسه الإخراج .

ومعظم هذه النصوص في حالة يرثى لها ، فبعضها باهت ، والبعض الآخر لم تكتمل صفحاته التي اندثرت ، بالإضافة إلى الأخطاء النحوية واللغوية لكاتب الآلة الكاتبة ، ومع ذلك فالفضل في وجود هذه النصوص يرجع إلى أرشيف إدارة التوثيق المسرحي بالمركز القومي للمسرح الذي احتفظ بهذه النصوص وإن كانت لا تزال مهددة بالضياع لأنها غير محفوظة بطريقة علمية حديثة سواء بأسلوب الميكروفيلم أو أسطوانات الحاسب الإلكتروني ، ولعل هذا من ضمن الأسباب التي حفزت المؤلفة للقيام بهذه الدراسة خوفاً من اندثار هذه المرحلة المبكرة من مسرح الطفل في مصر ، وتعويضاً لغياب الحركة النقدية التي كان من المفروض أن تواكبه ، فلا يعقل أن يكتب هؤلاء المؤلفين

مسرحياتهم طوال ثلث قرن من الزمان دون أن يجدوا صدىً علمياً لإنجازاتهم ، ذلك أن العبرة الآن ليست بتقريظ الإيجابيات وشجب السلبيات ، فهذه رفاهية فكرية وفنية لا نقدر عليها ، لغياب مسرح الطفل ذي التقاليد الراسخة العميقة التي تتيح للنقاد أن يصولوا ويجولوا في التحليل والنقد .

إن كل ما تهدف إليه هذه الدراسة هو رسم خريطة تكاد تكون تفصيلية لمسرح الطفل بكل العقبات والسلبيات التي واجهته وأيضاً الإنجازات والإيجابيات التي يمكن أن يكون قد حققها في حدود هذه الرؤية المبكرة والاجتهاد الواضح ، في سبيل مواكبة بلاد الحضارة المعاصرة في الاهتمام بهذا المسرح الذي لا يكاد بلد منها أن يخلو .

أما بالنسبة للمنهج الذي اتبعته المؤلفة في هذه الدراسة فهو المنهج التحليلي الذي يضع العمل الفني في اعتباره ككل أو كيان عضوي متكامل ، ولا ينظر إليه من وجهة نظر ضيقة تركز على المضمون فحسب ، بل وتركز أيضاً على جماليات الشكل الفني ومنطقية الحبكة والحوار ، ووظيفية اللغة المستخدمة في النص لأننا في النهاية أمام أعمال فنية تتعامل مع فكر الطفل ووجدانه ، وإذا كان المضمون التربوي في مسرح الطفل من الأهمية بماكان ، فأنه لابد أن يتجسد من خلال شكل فني جمالي يجذب الطفل إليه ، ويمكنه من استيعابه بحيث يتحول بعد ذلك إلى جزء مؤثر في نظرته للحياة والناس ، فالمسرح بطبيعته هو البوتقة التي ينصهر فيها فكر الطفل ووجدانه فيعمق من نظرته في الحياة وينضج من شخصيته ، وبالتالي فإن أثره يمكن أن يكون أعمق من أثر البيت أو المدرسة أو الكتاب المقروء ، إذا ما استخدم على أفضل وجه تربوياً ودرامياً ، فكرياً وفنياً .

من هنا كانت المقاييس النقدية والتحليلية التي التزمت بها المؤلفة في التعامل مع النصوص التي وردت في الدراسة ، سواء على مستوى المنظور السيكولوجي ، كما ورد في الفصل الأول ، أو المضمون التربوي كما ورد في الفصل الثاني ، أو الشكل الفني كما ورد في الفصل الثالث . فقد ركزت المؤلفة على تتابع الأحداث وتباين مدى منطقيتها ومصداقيتها بالنسبة لاستيعاب الطفل والشخصيات ومدى حيويتها أو نمطيتها ، وإلى أي حد كانت مستقاة من نماذج أجنبية أو شعبية أو أسطورية أو من الواقع المصري المعاصر ، مع تحليل الإيحاءات الرمزية والدلالات التراثية إن وجدت ، وكذلك التركيز على مدى قدرة الكاتب المسرحي على توظيف هذه المعطيات التي أتخذ منها منطلقاً لتأليفه . كذلك ركزت المؤلفة على كيفية خلق الشخصيات ، وهل هي مقنعة ومؤلفة للأطفال أصلاً ، أم أنها مجرد أدوات أو أبواق لنقل أفكار المؤلف للأطفال .

أيضاً على مستوى الحوار فقد حرصت المؤلفة على قياس مدى مناسبته لعقلية الطفل والمرحلة العمرية المحددة له ، وذلك من حيث سرعة الإيقاع وسلامة المفردات أو على النقيض من ذلك عندما يلجأ الكاتب إلى المنولوجات أو الفقرات الحوارية الطويلة أو الغنائية ، التي يمكن توقف تسلسل الأفكار والأحداث وتصيب النص بخلل وثغرات تضعف من قدرته على إقناع الطفل المتفرج ، وذلك بتحليل حوار مسرحيات الدراسة لتوضيح مدى لجوئه للتقرير المباشر أو اعتماده على الصور الحسية والرموز والحواديت الشعبية بكل ما يوحي للأطفال من دلالات مستقاة من عالمهم الخاص بهم وتراثهم المألوف

لديهم ، وتحليل مستويات الحوار حتى يتضح مدى تنوعها وتناسبها لمستوى الشخصيات فكرياً وعُمرياً .

أما بالنسبة للعنصر الكوميدي في النصوص فقد أوضحت المؤلفة مدى استغلاله في توصيل المضمون التربوي والأخلاقي للطفل . وهل لجأ المؤلف إلى حيل الفارس والتهريج لإثارة ضحك الأطفال بطريقة ساذجة وبدائية أم أنه لجأ إلى إثارة تفكير الأطفال من خلال المفارقات الكوميدية بين المواقف والشخصيات .

أما بالنسبة لمسرح العرائس بصفته من أهم أدوات التوصيل الفكري والفني للأطفال بما يتضمنه من قدرة على إثارة الخيال والقيام بحركات وأحداث لا يقدر عليها المسرح البشرى ، فقد اهتمت المؤلفة بالتركيز على المضمون الذي يمكن أن يستوعبه الأطفال ، وأيضاً على الشكل الفني الذي يمكن أن يقوم بتوصيل هذا المضمون مع الاهتمام بالمرحلة العمرية خاصة وأن مسرح العرائس يمكنه أن يخاطب أي سن ، بل والكبار أيضاً بصفة عامة ، من هنا كانت أهمية تحديد وظيفة مسرح العرائس ودوره في مجال مسرح الطفل .

أيضاً التناول للتوظيف الشعبي والأسطوري في مسرح الطفل الذي يشكل ظاهرة واضحة ومتكررة في مسرحيات كثيرة . وكان المقياس التحليلي والنقدي الذي التزمت به المؤلفة هو توضيح مدى الإضافة الفكرية والدرامية التي أنجزها الكاتب بالنسبة للحدوتة أو الأسطورة الشعبية التي استقى منها مضمونها؟ ، وهل كان موفقاً في تجسيدها بأسلوب سلس من خلال منظور جديد يساير المرحلة العمرية للطفل والفترة الزمنية التي تقدم فيها المسرحية؟

أم أن المسرحية هي مجرد وسيلة إيضاح ساذجة ومباشرة للأسطورة أو الحدوتة الشعبية ؟

كذلك مستوى جماليات الإخراج المسرحي، فقد اهتمت المؤلفة بنوعية الربط بين ما يدور فوق خشبة المسرح والصالة ومحاولات إشراك الأطفال في أداء النص وتبيان مدى توظيف هذا التوجه في خدمة النص المعروض ، أم أن المسألة كلها كانت مجرد افتعال لأحداث نوعاً من المشاركة والإثارة عندما يجد الأطفال الممثلين وقد اخترقوا بين صفوفهم يصيحون أو يضحكون أو يأتون بما يجذبهم إلى المشاركة أو ترديد بعض المقاطع مما يتغنون به .

وقد لوحظ ظاهرة مرتبطة بالإخراج المسرحي وهى أن المخرج للعرض المسرحي غالباً ما يكون هو المؤلف أيضاً . ولعل هذا يرجع إلى فقر مسرح الطفل في إيجاد المؤلفين المتخصصين الواعيين بحرفيته ، فمن المعروف أن الإخراج لمسرح الطفل يمكن دراسته في المعاهد الأكاديمية سواء في مصر أو في الخارج ، أما التأليف فهو موهبة في الدرجة الأولى ثم تأتى الدراسة والممارسة لصقل هذه الموهبة وتحويلها إلى قوة دفع متجددة في هذا المجال .

أما بالنسبة للمؤلفين المتخصصين : فبعضهم متمكن على مستوى التنظير ، خاصة مما يستقون أفكارهم وكتاباتهم من النظريات المنقولة عن ثقافات أجنبية ، وغالباً ما يكتفون بهذه المحاولة النظرية ، لأنهم عندما يخوضون مجال التأليف فأنهم يكتبون بنفس أسلوب المؤلفين الذين لا يملكون قدرتهم على التنظير . ولذلك أصيب مسرح الطفل بانفصام خطير بين التنظير والتطبيق ، إذ أن ما يقدم عليه من مسرحيات مترجمة أو مؤلفة يبدو في واد والتنظير

في واد أخر . وهذا دليل على عدم استفادة مسرح الطفل من هذه الكتابات والنظريات الأوربية الحديثة، مما عمق من سلبياته ونواحي القصور فيه ، وظل يتخبط دون خريطة تحدد له مساراته ، خاصة وأن المسرح نشاط محلى وإقليمي بطبيعته ، ولا تكفي التقنيات الواردة من الخارج في ترسيخه وتطويره إلا إذا كان هناك القادرون على فهم واستيعاب التراث الشعبي والواقع المحلى وتحويله إلى مسرحيات نابضة بالحياة التي يسهل على الطفل أن يلمسها عند مشاهدته لهذه المسرحيات .

وهذه الدراسة لوضع هذه الخريطة بهدف أن يتجنب مسرح الطفل في مصر الدخول في متاهات جانبية أو دوائر مفرغة أو طرق مسدودة قد لا يخرج منها ، وهو المسرح الذي لم يكتمل بنيانه بعد بحيث يصبح قادراً على الصمود والرسوخ بل ومواكبة العصر في كل ما يأتى به من جديد سواء على المستوى المحلى أو العالمي . خاصة فيما يتصل بمسرح الخيال العلمي ، الذي يوظف كل الإنجازات التكنولوجية الحديثة في توسيع مدارك الطفل وتعميق نظرته المستقبلية ، ومن خلال وسائل إبهار علمية قادرة على إثارة التفكير والإحساس بطرق لم تكن تخطر على بال أحد .

ونظراً لتشعب الدراسة لأنها تجمع بين علم النفس ومناهج التربية وعلم الأخلاق وجماليات الشكل الفني فقد قامت المؤلفة بتقسيم المادة العلمية إلى ثلاث فصول تصنف هذه المادة تصنيفاً متبلوراً بقدر الإمكان ، وذلك على النحو التالى :

الفصل الأول : يدور حول مدخل التلقي السيكولوجي لدى الطفل في أثناء مشاهدته للعرض المسرحي. وهذا لا يعنى أن الفصل عبارة عن دراسة سيكولوجية بحته ، ذلك لأن علم النفس والتربية قد وضعا في خدمة النص

المعروض ، إذ أن الدراسة في النهاية هي دراسة عن مسرح الطفل وليست دراسة عن سيكولوجية الطفل .

الفصل الثاني : يدور حول تحليل المضامين الفكرية والتربوية والأخلاقية التي وردت وتجسدت في النصوص المسرحية ، والتي وردت في الدراسة ، والتي أمكن للمؤلفة الحصول عليها تباعاً من أرشيف مركز التوثيق المسرحي. وقد تنوعت المعالجة بحيث اختارت عينات محددة من النصوص يبرز كل نص منها على حدة قيمة أخلاقية وتربوية تمنحه طابعه المميز ، وهذا يهدف أن يقدم الفصل ما يشبه البانوراما التربوية أو الفكرية أو الأخلاقية ، والتي استطاعت أن تشكل الشخصية التي نتعرف بها عن هذا المسرح .

والفصل الثالث : يدور حول تطوير البناء الدرامي في مسرح الطفل ويركز في التحليل على كل أساليب وجماليات النص المسرحي سواء أكانت حبكة أو شخصيات أو مواقف أو أحداثاً أو حواراً أو أغاني .. الخ... لتباين مدى توظيف هذه العناصر لبلورة الشكل الفني ومدى تلاحمها مع المضمون التربوي والأخلاقي وتوصيله إلى الطفل المتفرج بوسائل جذابة .

وفي النهاية ترجو المؤلفة أن تكون بهذا الجهد المتواضع قد ساهمت في سد فراغ في المكتبة العربية بخصوص هذا الموضوع الحيوي الذي تهتم به كل بلاد الحضارة المعاصرة .

فالطفل هو المستقبل ، وأي دراسة تساعد في إدراك أبعاد عالمه المثير والمتشعب في دراسة لمستقبل البلاد في الوقت نفسه . فالقضية ليست مجرد لعبة مسرحية ولكنها قضية مستقبل الطفل ومستقبل البلاد كلها .

الفصل الأول

مدخل

التلقي عند الطفل



الفصل الأول

مدخل التلقي عند الطفل

تمهيـــــــــد :

تُعد مرحلة الطفولة من أهم وأخطر مراحل النمو في حياة الإنسان ، فهي المرحلة العُمرية التي تشكل حجر الزاوية في البنية الأساسية للشخصية الإنسانية ، ففي تلك المرحلة توضع الأسس والركائز التي تقام عليها شخصية الفرد في كثير من جوانبها المختلفة حيث تلعب عملية التربية دوراً هاماً وأساسياً في هذا الشأن .

وبناء عليه فإن من البديهي أن يهتم أي مجتمع بتربية أفراده في مرحلة طفولتهم في إطار فلسفي واضح وأصيل يرتضيه حاضره ومستقبله ... فأطفال الحاضر هم رجال المستقبل الذين سوف يعملون ويفكرون ويقررون بصفتهم قادة المجتمع وسادته فيما بعد ..

ولذلك فالأمر يحتاج إلى الوعي والإدراك الكاملين لخطورة وأهمية تربية الأطفال والعناية بهم حتى يمكن للمجتمع أن ينظر إلى مستقبله القريب والبعيد نظرة كلها اطمئنان وآمان وثقة .

إن تربية الطفل أمر يتعلق بمستقبل الشعوب وتطورها .. ولذلك فإن هذا الأمر ينبغي أن يؤخذ بحذر وحيطة وتعمق في عالم متغير متسارع نحو التقدم والرخاء ، إلا أنه أيضاً عالم ملئ بالحروب والصراعات والتوترات ، أنه عالم

يعانى فيه الملايين من أطفال المجتمعات النامية خاصة الضياع والتشرد والمجاعات .. أطفال ينمون في ظروف غاية القسوة والوحشية .

ومصر دولة نامية تسعى إلى التقدم والرقى ، وذلك أمر يتطلب العناية بثروتها البشرية منذ مراحلها الأولى أي منذ الطفولة .. وبناء عليه فلابد من التعرف على واقع الطفل المصري والممارسات الجارية فيه .. وتحليل هذا الواقع وتلك الممارسات في ضوء ما نبتغيه من طموحات مستقبلية .

وتأتى كلمة عباس العقاد معبرة عن أثر الطفولة في نفوس الرجال قائلاً:

: (نفوس الأطفال أصدق معرض تدرس فيه أخلاق الرجال ، فإن جميع ما يضحكنا من طباعهم كالأنانية والغرور الشديدة والغيرة وحبهم المُفرط لاستجلاب المدح والإعجاب يظل كامنا في نفوس الرجال .. تتغير أشكاله وموضوعاته من الألاعيب إلى العروض الحقيقة ، وهو باق لا يتغير ، وإنما يضطرون إلى مداراتهم لأنهم لا يجدون من يتحمله منهم كما يتحمله آباؤهم وأمهاتهم) (١) .

إذاً فالطفولة هي أساس في فهم الإنسان ، فإذا صلحت وكانت سوية ، أصبح الفرد في حياته إنساناً صالحاً نفسياً واجتماعياً وبدنياً .

وإذا أدركنا أن كل طفل طبيعي يولد وبداخله الطاقة التي تساعده على النمو جسمانياً ووجدانياً وفكرياً على حد السواء .. فالنمو الوجداني والفكري يسيران جنباً إلى جنب مع النمو الجسماني .. حيث يكتمل النمو الوجداني والفكري مع اكتمال النمو الجسماني .. ومعنى هذا أن طبيعة العمل مكونة على أساس أن الطاقة الداخلية قادرة على أن تصل به إلى مرحلة الإدراك والتكامل

وقادرة على أن تجتاز العقبات .. ولكن حيث أن الطفل يولد في عالم الكبار وحيث أنه هو الصغير لابد أن تتسلط عليه قوة هؤلاء الكبار .. وأن مسئولية هؤلاء الكبار نحو إتاحة فرصة لهذه الطاقة الداخلية في أن تنمو بل تنفجر ، لا تقل أهمية عن وجود هذه الطاقة في حد ذاتها ، على ألا تكون هذه المسئولية عائقاً لها أو حائلاً دون نموها النمو الطبيعي ، وذلك بأن تكون تلك القوة المتسلطة عاملاً مساعداً على النمو الطبيعي بكل ما يتدخل في حياة الطفل بطريق مباشر أو غير مباشر في حركة النمو الإدراكي لديه .

فالمقصود بالقوة المتسلطة الظاهرية المباشرة هي التي تصدر من قبل من يتولون أمر تربيته في الأسرة أو خارجها .. أما بالنسبة للقوة المتسلطة غير المباشرة فهي تلك التي من قبل القوة التي تحكم المجتمع من قيم وعادات ومن مجالات الثقافة تتسرب إلى نفسه .. هذه الروافد المؤثرة الفعالة تلتقي حول طاقة الطفل الداخلية فتساعد على تحريكها تحريكاً هيناً تارة ، أو تفجيرها في شكل طاقات سلوكية وفكرية وإبداعية تارة أخرى .. بحيث تكون الحصيلة النهائية لهذه العملية المعقدة أنماطاً من السلوك والأنشطة الفكرية والإبداعية :

: (فالطفل له دنياه الساحرة المليئة بالخيالات والرؤى ، ذلك العالم السحري المجهول الذي يتطلع إليه مع أول لمحة في عينيه تلمح ومضة من نور عالم تتحقق فيه أحلام الطفولة في الحياة بتشوق لصورة الغد المجهول . والعالم السحري للطفل هو بمثابة المجتمع الذي ينشأ وينمو في وجدانه ، ذلك العالم ببطولاته ومثله وصدقه .. ذلك العالم الذي ينتصر فيه الخير على الشر بكل جماله ومعانيه).(٢)

فالطفل ينشأ في البداية مواطناً عالمياً ، ويشبه الأطفال بعضهم بعض في كل مكان ، من حيث اهتماماتهم الكثيرة المشتركة .. وحيث دنياهم الساحرة المليئة بالخيالات والرؤى فإذا أحسن توجيههم وتثقيفهم في صغرهم فأنهم يشبون وقد امتلكوا معايير صحيحة للحكم على أشياء تحقق لهم ولغيرهم الحث والخير والجمال .

ولو نظرنا إلى الطفل العربي في هذا الموضع سنجده طفلاً محروماً من الخدمات التي تساعده على ارتياد آفاق الخيال الخصب الخلاق . الذي يساعد على التعبير عن نفسه وعلى الاستمتاع بأوقاته وأعماله ، والتحرر من المخاوف الداخلية والخارجية وتحسين بيئته العادية ، ومواجهة الحياة المتغيرة وغير المتوقعة مما يزود بطاقة لا تنفذ ، مستمدة من الثقة بالنفس دون غرور والشعور بالأمان ، مما يدعم السعي الدائب لمزيد من الإنجازات الخلافة وتنمية العلاقات الاجتماعية داخل الأسرة أو خارجها في المدرسة حيث يمكن أن يبدع الطفل بعمق مع ما يحبه من فن وأدب وموسيقى وتنمية للحواس والوعى بالمجتمع المحيط به .

ومن هنا نشير إلى أهمية السعي للتعامل المتكامل مع الطفل ، وضرورة الدراسات لمشاكل الطفولة من أجل المشاركة في صنع طفل المستقبل ، وذلك باكتشاف ورعاية قدراته الإبداعية الخلاقة بالأسلوب العلمي التربوي السليم ، باعتباره ركيزة من ركائز الاستقلال .

ولا شك أن المسرح من أهم الأدوات التي يمكن أن تساهم في هذا المجال الحيوي مساهمة تربوية فعلية ، على أساس أن المسرح يقدم للطفل متعة

اللعب والخيال والإثارة بطريقة فنية درامية جذابة ، وفي الوقت يحمل في مضامينه قيماً تربوية وإنسانية وأخلاقية يتشربها الطفل دون وعظ أو إرشاد أو توجيه مباشر . وعندما ينجح المسرح في القيام بهذه المهمة الإبداعية الخلاقة : فإننا نستطيع القول بأن الطفل الذي يتردد على المسرح يكون أكثر وعياً وبصيرة وإدراكاً لأمور الحياة من الطفل المحروم من هذه المتعة . حتى لو كان متابعاً لبرامج الأطفال في التليفزيون ، لأن التواجد في المسرح هو تواجد للطفل في المجتمع الخارجي على نطاق عملي وواسع ، ولذلك فإن تجربة التردد على المسرح هي في حد ذاتها تربية عملية يمكن أن تكتمل وتحقق أفضل نتائجها إذا ما كان العرض المسرحي على مستو راق سواء على المستوى التربوي والفني .

ويتناول هذا الفصل مدخل التلقي السيكولوجي لدى الطفل وعلاقته بالفن المسرحي.

وذلك من أجل تصحيح مسار ما يقدم على خشبة المسرح للطفل وذلك بوضع علم النفس والتربية في خدمة النص المعروض .

أهمية

الفن المسرحي للطفل

إن التطلع إلى فن مسرحي للأطفال ، ولأبد وأن يستهدف من خلاله إيجاد مجموعة من المتفرجين من الأجيال الجديدة هم نواة المستقبل .

فالأطفال يولدون بملكة فنية فطرية ، فهم تواقون إلى التذوق الفني منذ نعومة أظافرهم ، شغوفون بالتعرف على أسرار الحياة .

وكل فنان يدرك ما في هذه الأصالة الموهبة الفطرية في الأطفال من عمق ووعى وتذوق يولدون بها .

فالطفل أقوى استجابة للفن القصصي ، والحدوتة هي أول فنون التذوق الفني عند الطفل .. أيضاً اللعبة تعتبر محور خياله وتذوقه للعالم السحري وعن طريقها يمكن للطفل أن يجد المنفذ الطبيعي لنشاطه وطاقاته .. والطفل الموهوب إبداعياً هو الذي يبدى بصورة ظاهرة قدرة واضحة في جانب ما من جوانب النشاط الإنساني وقد يكون مستقبلاً هو المفكر المبدع .. أو الأديب أو الشاعر أو الفنان صاحب الرؤية الإبداعية الخلاقة ، وصاحب الفكر المتجدد الذي ينير به طريق أمته إذا ما حصل على الرعاية والتوجيه السليم .

إن الأطفال جميعاً يملكون خيالاً خصباً ، خاصة في المراحل المبكرة من حياتهم . كما أن لديهم رؤيتهم الخاصة بالأشياء والأشكال المحيطة بهم التي تختلف عن رؤية الكبار لها .. والأطفال تلقائيون بطبيعتهم في تعبيرهم وحركاتهم وسلوكهم وهم مستكشفون يميلون إلى حب الاستطلاع .. وهم أيضاً بصفة عامة حساسون ، فمن أجل كل هذا يحمل الأطفال جميعاً في نفوسهم

صفة الإبداع والابتكار ، وكل الأطفال يعبرون وينتجون فنا وأدباً وأيضاً يلاحظون ويستفسرون ويجربون على كل مستوى عمري .. ولكن قلة منهم هم القادرون على الاستمرار ، إذا ما توفر لهم التشجيع والرعاية والإمكانيات والتدريب والممارسة فأنها بفكرها وتعبيرها ومستوى أدائها الخاص تمكنهم من حل مشكلاتهم الحياتية .

كما تعتبر الفنون من أهم العوامل التي تؤثر في عملية التنشئة الاجتماعية شخصية الطفل ، وذلك يرجع إلى مخاطبتها للعاطفة والوجدان بدرجة عالية .. وبالتالي يمكننا استغلال هذه الخاصية للفنون في تطوير شخصية الطفل ، مبتعدين عن أسلوب التنشئة السائد في عالمنا العربي بأسلوب إصدار الأوامر والنواهي في صيغة جازمة مصحوبة أحياناً بالوعيد والتهديد ، وأحيانا تصل إلى العقاب البدني .. بينما يكاد يختفي أسلوب التفاهم والحوار والإقناع وقبول مبدأ وتباين الرأي والإيمان بالشخصية المستقلة للطفل .. وهنا الأطفال ملزمون بالطاعة والولاء واحترام أوامر الآباء بباعث الخوف والرهبة .. ومثل هذا الأسلوب من شأنه أن يعطل الإرادة ويقتل في الطفل روح المبادأة والتحدى ، فيلجأ إلى المسالمة والابتعاد عن المخاطرة وينشد رضا المحيطين به .. وفي ظل هذه التنشئة القائمة على التسلط والقهر يلوذ الطفل بالخيال هرباً من الواقع المرير رافضاً له ناقماً عليه ، ليجد بديلاً له في أوهامه وتصوراته .. وهكذا يكون خياله خيالاً محبطاً يعوض الطفل في تهاويمه ما ينقصه في الواقع إذا لم يعد يجد في الواقع ما يشبعه ـــ ولو بقدر بسيط من الحرية ـــ لتمنحه عالماً حراً طليقاً ، كما نادى " جان جاك روسو " بحرية الطفل وكرامته لندع زهرة الحرية يكتمل نضجها في الطفل .

والمسرح يعتبر من أقرب الفنون المحببة إلى نفوس الأطفال لتعاطفهم المباشر مع كل ما يجرى فوق خشبته ، وليس غريباً أن يكون حب الطفل للمسرح شديداً .. فالمسرحية هي نوع من اللعب التخيلي ، وكلنا يعرف قدر حبنا للعب التخيلي منذ كنا أطفالاً .. وحب الأطفال لهذا النوع من اللعب هو ظاهرة نفسية صحية . فهو علاج للتنفيس من عقد تكون قد نشأت من الواقع ، كما يسهل للأطفال سبل تصحيح سلوكياتهم . وعليه يجمع المسرح بين اللعب التخيلي والمتعة الوجدانية .. فاللعب هو أول طريق للاستكشاف وللمعرفة والدراما والتواصل إلى سلوك أفضل .. فالمسرح وسيط باهر من وسائط الثقافة ، ففيه الحوار والحركة والألوان والموسيقى وفيه الجمال والحقيقة ، فبهذا كله يعتبر المسرح أكثر الوسائط الثقافية تأثيراً على المتلقي .. والطفل هو أشد المخلوقات تأثراً وانفعالاً ، وأن كان له عالمه الخاص الملىء بالنشاط والحركة فيمكن اعتبار المسرح هو الوسيط المناسب المتوافق مع مزاج الطفل وطبيعته .

وتؤكـد وينفريد وارد في كتابها مســــرح الأطفال تلك الأهمـــية بالنسبة للطفل :

: (إذا هناك حاجة ماسة للاهتمام بالمسرح الذي يقدم للطفل ليس من أجل البهجة التي تملأ نفوسهم فقط .. بل من أجل ما يمكن أن ينير به تفكيرهم وعقولهم . وذلك لا يتأتى إلا بفهم أكثر أعمق للأطفال ، ولابد لنا من دراسة جماهير الأطفال ، أو الطفل المتلقي دراسة علمية متصلة حتى نقدم مسرحيات مليئة بالآراء والأفكار التي تعين الطفل على تفسير الحياة تفسيرا أكثر صدقاً

وبناء مجتمع أفضل ولإثراء أطفالنا بتنمية إحساسهم بالجمال وتذوقهم الواعي للفن) (٣).

ولكي تبلغ الدراما مكانتها العالية في نفوس الأطفال ينبغي أن نقدم مسرحاً قائماً على الصراع ن أجل حياة أفضل دون الهروب من الواقع .

ويمثل الصراع محور الدراما ، فالدراما تولد من تعارض قوتين متكافئتين فيفجر التعارض الحدث الدرامي ، ويتخذ الصراع الدرامي صوراً مختلفة ، فقد يتجسد في صورة المشكلة الأخلاقية التي يواجه فيها رجلاً صالحاً قدراً يدفعه إلى الشر فتفضي المواجهة إلى صراع أخلاقي ونفسي ، وقد كان أرسطو يعتقد أن هذا النوع من الصراع هو الذي يفضي إلى التطهير . (٤)

فإتاحة الفرصة للمتلقي رؤية الدراما التي تشحذ أفكاره وترتبط بمشاعره الوجدانية وهم صغار ، ولابد وأن يشب على وعى واهتمام بالمسرحيات الجيدة عند الكبر .

مسرح الطفل

كوسيلة تربوية تعليمية

إذا كان الأطفال يشاهدون أحياناً المسرحيات الموجهة للكبار ويتأثرون بها .. فلماذا لا نهتم بما يقدم للأطفال في مسرحهم كي نساهم به في المجال التعليمي بصفة خاصة؟ ، وفي المجال التربوي بصفة عامة ؟ ، معتمداً اعتماداً ذاتياً على الأطفال أنفسهم ، ومعتمداً على الكبار عندما يقومون بتوجيه الصغار عن طريق ما يقدمونه من خلال المسرح .

لقد أدركت نظم التعليم الإنسانية دائماً قيمة المسرح كوسيلة لتعليم الوعي بالذات .. بل ونظرت إلى نظام التعليم نفسه كنظير للعرض المسرحي، إذن فالتعليم بمعناه العام يمثل نقطة الانطلاق الطبيعية إلى تعلم فنون الأداء .

ويميز علم النفس التربوي والتنموي بين ثلاث مستويات مختلفة ومتداخلة من مستويات تعلم التعبيرات عن الذات : المستوى النفسي ـ العضلي والمستوى العاطفي أو الانفعالي ، والمستوى الإدراكى أو المعرفي . والمؤدى مثل كل إنسان يتعلم على كل هذه المستويات في نفس الوقت ويستخدمها جميعاً في عمله وحياته بصورة متزامنة. (٥)

فالمسرح إذا يعتبر أحد الوسائل التعليمية والتربوية التي تدخل في نطاق التربية الجمالية والتربية الخلقية ، فضلاً عن مساهمته في شحذ الأفكار واهتمامه بتعليم الطفل الوعي الفني منذ مراحل تكوينه الأولى داخل وخارج المدرسة .. فالفنون المتعددة التي يقدمها المسرح لنا توقظ لدى الطفل الإحساس بالمبادئ الفنية الأولى كما تساهم في تنشيط عمليات الخلق والإبداع

الفني .. فقوة الأداء التمثيلي ومضمون العمل ورهافة حس الفنان المسرحي والعمل الفني الذي يسوده روح الجماعة والتقنيات الجمالية من ديكورات وملابس ومؤثرات صوتية ــ كل هذا يرفع من مكانة التأثير التربوي والثقافي للعمل الفني المسرحي للكبار والصغار على السواء .

وكي يكون التأثير التربوي فعالاً ، لأبد أن يتناسب مع مستوى النمو العقلي والنفسي والاجتماعي للطفل إذا يجب على الدارسين ملاحظة مدى تأثر الأطفال بالمسرحية مما فهموه أو مما خفي عليهم ، وذلك من خلال مناقشة الكبار لهم ، وذلك بالإضافة إلى تعليمهم المبادئ الأساسية للفنون وأسرارها لتنمية الإحساس الفني من خلال الوسائل الفنية المتصلة بفنون المسرح .

ويشير مسعود عويس في دراسة حول مسرح الطفل ودوره الإيجابي في تنمية التربية الخلقية في عالم الطفولة :

"أنه لابد أن يحاول التربويون تصوير المفاهيم الأولية للجوانب الخلقية بحيث يستطيع الطفل تصور مفهوم الخير والشر والكرم والبخل والشجاعة والجبن والعدل والظلم والصدق والكذب ...الخ"

أيضاً عند تقديم العمل المسرحي يجب الحرص على تقديم الأمور حيث لا يكون العالم أسود كله أو أبيض كله .. بل الواجب أن نكون عوناً للطفل على فهم الحقائق والظواهر المختلفة بصورة مبسطة واضحة حيث أنه من الصعب علية إدراك كل الموضوعات . كما لا يجب أن تكون المسرحية شديدة التأثير على عواطف الطفل ، بحيث يلتبس الأمر ولا يتأثر بالأمور الجوهرية . لذلك ينبغي من البداية إعداد الطفل إعداداً تربوياً خاصاً لمشاهدة المسرحية على

أساس أن الفن مصدر من مصادر المعرفة الإنسانية وأنه يساهم في التربية المتكاملة للأطفال .

والمسرح كنوع متميز من أنواع الفن يجمع في نطاقه مجموعة من الفنون بحيث أن تتم العناية بتقديمه لكل أفراد المجتمع بصفة عامة وللطفل صفة خاصة . ولا بديل للمجتمعات المتحضرة من استخدام كافة مصادر المعرفة مجتمعة على قدم المساواة .. ولا بديل عن سيادة روح العقل وروح العلم في حل كافة مشاكل الإنسان . (٦)

ومن هنا نشير إلى أهمية مشاركة الطفل في العمل المسرحي مؤدياً أو متفرجاً مشاركة إيجابية . فالعرض المسرحي كي يتحول إلى تجربة غنية لابد أن يصبح المتفرج جزءاً منه ..

بمعنى أن يتم التفاعل بين المتفرج وخشبة المسرح فالاستمتاع هنا يكون بالتفكير فيما يشاهد ويمثل .. ويمكن أن يتم ذلك من خلال مشاركة الأطفال المتفرجين الممثلين في النداء على شخصية ما .. أو إجابة سؤال أو تحذيرهما من أمر أو فعل ما .. أو المشاركة بالغناء . كل هذا يساعد على جعل الطفل عنصراً إيجابياً فعالاً في العرض المسرحي. ومن هنا ينبغي على كل كاتب مسرحي للأطفال أن يضع نفسه موضع المتفرجين على عمله ، ويسأل نفسه كيف يجعلهم يقتنعون بوجهة نظره ، بحيث يقبلون على مشاهدة ما يقدمه لهم .. بل ويشاركون فيما يطرحه بالإجابة أو الاندماج مع الممثلين .. ولذا يطالب كل كاتب مسرحي أن يعرف متفرجيه بقدر ما يعرف أبطال مسرحيته .

اللعب التخيلي وبواعثه

يمثل النشاط الدرامي مرحلة في نمو ألعاب الطفل حيث يقوم بتمثيل الأشياء والمواقف والأشخاص والتعامل معهم كما لو كانت مواقف حقيقة باستخدام أقصى طاقات الخيال والإبداع فالدراما الإبداعية هي نوع من النشاط يستطيع الأطفال من خلاله أن يعبروا عن ذواتهم في تلقائية مبدعة موجهه نفوذهم في النهاية إلى استخدام تفكيرهم وخيالاتهم وخبراتهم الاجتماعية للعمل في خلية إنتاجية موحدة يبتكر منها كل منهم أحسن ما عنده ..

والابتكار في تعريف عبد السلام عبد الغفار هو :

: (أنه عملية يحاول فيها الإنسان تحقيق ذاته وذلك باستخدام الرموز الداخلية والخارجية التي تمثل الأفكار والأشخاص وما يحيط بنا من مثيرات لكي ينتج إنتاجا جديداً على أن يكون هذا الإنتاج نافعاً له وفيه إشباعاً لحاجته المبتكرة أو تحقيق ذاته) . (٧)

فالطفل المبتكر يتميز بدرجة كبيرة من الدافعية تكمن وراء ميله الخاص لتحقيق ذاته ، وهذه الدافعية هي المسئولية عن رغبة الطفل المبتكر في المخاطرة في مجالات جديدة غير مطروقة .. فالطفل المبتكر المبدع هو الطفل الذي تظهر لديه استعدادات للابتكار والإنشاء والإتيان بحلول جديدة وأفكار أصيلة لما يعرض عليه من مشكلات حتى ولو كانت أفكاراً غير جديدة على المجتمع .

ولذلك حين يمارس النشاط الدرامي مع الأطفال ، فقد يمكن ألا نحتاج إلى نصوص معقدة أو إلى حرفية فنية عالية أو متفرجين ، فهذا النوع من الدراما الإبداعية تنتمي إلى النشاط المحبب إلى الطفل ، وهو نشاط اللعب التخيلي .. فهو يتيح للطفل استخدام الخيال إلى أقصى طاقاته ، فأنها تعتبر الأسلوب الأنسب لتنمية قدرات الخلق والإبداع والابتكار لدى الأطفال في جميع مراحل نموهم وارتقائهم .

فاللعب التخيلي يهيء للطفل فرصة فريدة للتحرر من الواقع المليء بالقيود والإحباط والقواعد والأوامر والنواهي ، لكي يعيش أحداثاً كان يرغب في أن تحدث له في الواقع ولكنها لم تحدث أو أحياناً يعدل من أحداث وفعل له بشكل معين وكان يرغب أن تحدث له بشكل آخر ، ولهذا فاللعب هو انطلاقه للتحرر من قيود القوانين الطبيعية التي قد تحول بينه وبين التجريب واستخدام الوسائل الإبتكارية .. فاللعب هو النشاط الذي يجد فيه الطفل فرصته المثلى لتحقيق غاياته .

فإذا كان حامد الفقي يرى "أن اللعب مطلب من المطالب الإنسانية لينمو الطفل جسمياً وعقلياً واجتماعياً" (٨) ..

فهذا اللعب مرتبط ارتباطاً عضوياً وفكرياً بالأداء الدرامي سواء بالنسبة للمؤدى أو المتلقي .

وأيضاً فيولا الببلاوى ترى : "أن اللعب ما هو إلا نشاط في أشكال مختلفة من الألعـــاب الحركية والألعـــاب التخيلية والألعاب التعليمية والألعاب التركيبية"(٩).

فمثل هذه الأشكال المختلفة من الألعاب نجدها في العمل المسرحي كما تساعد الطفل على تنوع الأدوار وتبادلها فيما بينهم .

وكما تشير سوزان ميللر "إلى أن اللعب هو وسيلة الطفل إلى الاستطلاع والتراخى مع الدنيا ومعرفة وسائل التناسق البدائية واستخدام الرموز والتخيلات" (١٠) ، فاللعب تفريغ لصراعات الطفل الداخلية".

هذه الدلائل تشير إلى أهمية دور النشاط الدرامي في تفريغ الشحنات الانفعالية أو تنظيمها وتمويلها إلى طاقة إيجابية وقيم أخلاقية وسلوكية .

فالطفل ينمو ويتعلم باللعب "واللعب هو تربية للجسم والشخصية والذكاء ومن هنا يساهم اللعب في نمو النشاط العقلي والمعرفي وفي الوظائف العقلية العليا كالإدراك والتفكير والذاكرة والكلام".(١١)

العلاقة بين

اللعب التخيلي والنشاط التمثيلي :

يعتبر اللعب التخيلي من الأنشطة المحببة إلى الطفل .. فهو يقضى معظم وقته في هذا اللون من اللعب .. فنجد معظم الأطفال يتوهم الأشياء بطاقة خيالية خلاقة تخلق نشاطاً اجتماعياً انفعالياً عندما يتوهم الطفل نفسه مع الكبار ويلعب دور الأب أو الأم مع الدمى .. أو دور السائق مع الكرسي .. أو دور الفارس مع العصا الذي يجعل منها حصاناً .. أو البائع .. أو غيرها مما يسقطه على مواقف اللعب المختلفة ، فالطفل يعتمد هنا على التعبير الرمزي للأشياء أي تحويل الماديات الطبيعية التي حوله إلى رموز يجعل منها في التعبير شيئاً هاماً ، وهو أنها الأساس الذي يقوم عليه كل تفكير ناضج فيما بعد .. بالإضافة إلى انفعالاته التي يعبر بها تجاه هذه الرموز أما بالغضب وأما بالرضا والاستحسان وبالتالي رموزه ما تظهره من خوف أو عطف أو حزن وبكاء أو فرحه وبهجة .. وهذا يتضح من خلال ما يقيمه الطفل أثناء اللعب من حوار بينه وبين رموزه في اللعبة .. ويرى جان بياجيه :

: (أن اللعب التخيلي هو التحول من النشاط الوظيفي العملي إلى النشاط التصوري .. أي من الأفعال إلى الأفكار ، وعلى ذلك فإن السماح لهذا اللون من اللعب أن يزدهر وينمو إنما يقدم للطفل فرصة هائلة لكي تنمو قدراته المعرفية التي تمكنه من التفاعـــل على مســـتوى تجريدي مع العالم الواقعي فيما بعد.) (١٢)

فالخيال الناتج عن اللعب التخيلي أن يقوم الطفل بإبداع الشخصيات والمواقف التي يجد فيها تعبيراً عن مشاعره الداخلية .. فبناء على خبراته الذاتية كإطار مرجعي ، يبتدع الطفل نسخته الخاصة من شخصية الأم أو الأب أو الرضيع . وعن طريق ابتداعه لتلك الشخصيات يعبر الطفل عن موقعه من الأسرة كما يراه .. وقد يدور الحوار أثناء اللعب حـــول ما يشغله من موضوعات .. على أن الأطفال في مثل هذا اللون من اللعب لا يتقيدون بما قد يحدث لهم بالفعل ، بل بما يرغبون في أن يحـدث لهم أو يخافون من أن يحدث لهم . (١٣)

فاللعب عند الطفل ليس عبثاً بل هو إبداع واستكشاف ، فإذا كان اللعب في رأى الكبار هو نقيض العمل ، وشيئا ليسوا مضطرين إلى القيام به حتى لو كانوا يحبون أن يقوموا به .. فإن الأطفال يلعبون عندما لا يكون هناك أي شئ أخر ينشغلون به ، أي عندما يكونون مرتاحين من الناحيتين الجسمية والنفسية .. على أن اللعب هو أكثر من مجرد ترويح وترفيه ، بل هو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بجميع نواحي النمو التي يمر بها الطفل في مراحله العمرية المختلفة .

فإذا لاحظنا الطفل أثناء لعبه نجد أنه يقوم بعمليات معرفية على نطاق واسع حين يستطيع ويستكشف الألعاب الجديدة .. كما أنه يستدعى الصور الذهنية التي تمثل أحداثاً وأشياء سبق أن مرت في خبرته السابقة .. كما يحدث عندما يقلد الكبار في أفعالهم وسلوكهم وتصرفاتهم .. وهو في ذلك كله يدرك ويتذكر ويتصور ويفكر .. فهو إذن يقوم بنشاط معرفي واضح له تماماً.

وهذا النشاط يكون الطفل معبراً عنه بنشاط لغوى يستخدم فيه مهاراته اللغوية التي أتقنها ومعبراً عن انفعالاته بين ما يلعبه من أدوار وبين أشياء هي رموز لألعابه المختلفة .

والأطفال في جميع هذه المواقف ... لا يكفون عن النشاط الحركي ، وذلك عند تعاملهم مع الأشياء في عمليات اللعب المختلفة بالتركيب أو الفتح والإغلاق أو إدارة الأزرار الكهربائية .. أو غير ذلك مما يخلق لديهم مهارات حركية متعددة ..

أن الملاحظة العابرة للأطفال أثناء اللعب تكشف لنا الأهمية البالغة لعملية تقمص الأدوار في العملية التعليمية فمهما تنوعت ألعابهم وسواء تظاهروا بأنهم آباء وأمهات أو أمراء وأميرات أو أطباء وممرضات أو عصابات أو عسكر وحرامية ، يظل جوهر النشاط دائماً هو استخدام الخيال لإنشاء عالم خيالي ممكن ومقنع . ولا يقتصر تقمص الأدوار على اللعب الجماعي ، فالطفل حين يلعب وحده يقوم أيضاً بتقمص أدوار مختلفة يتحدث إلى شخصيات وهمية ويشتبك في حوار معها أو يتقمص شخصيات عدد من الدمى في وقت واحد ويتحدث بصوتها ويعبر عن مشاعرها جميعاً فتتحاور من خلاله ، ومن هذا نستنتج وجود علاقة مؤكدة بين لعب الأطفال والعرض المسرحي . (١٤)

من ذلك نستطيع أن نعرف أهمية اللعب للطفل حيث أنه يعتبر فرصة عظيمة تهيء الطفل للتحرر من الواقع الملئ بالالتزامات والقيود .. بممارسته لهذا اللعب الحر الذي لا يحقق له الترفيه والتسلية فقط ، بل هو الفرصة

المثلى التي يجد فيها الطفل مجالاً فسيحاً لتحقيق أهداف النمو ذاتها واكتساب ما يعز عليه اكتسابه في مجال الواقع الجاد .

فوظائف اللعب التخيلي لا يقتصر على تنمية المهارات الحركية والمعرفية فحسب بل يحقق اللعب أيضاً وظيفة هامة في نمو الطفل في هذه المرحلة .. تلك هي تهيئة الفرصة للطفل كي يتخلص ـــ ولو مؤقتاً ـــ من الصراعات التي يعانيها وأن يتخفف من حدة التوتر والإحباط اللذين ينوؤ بهما . ويرتبط هذا الاتجاه في تفسير اللعب بنظرية التحليل النفسي ومنها انبثق استخدام اللعب كأداة للتشخيص والعلاج معاً لمشكلات الطفل في هذه المرحلة ، ذلك أن اللعب التخيلي فرصة آمنة للكشف عن الصراعات الانفعالية دون أن يكون للكبار في هذه المواقف أي تدخل .. كما يمكن للطفل اكتساب مواقف تعليمية يمكن أن يكتسب فيها الطفل مهارات سلوكية جديدة تساعده على إعادة التكيف وتحصنه من انفعالاته السلبية ومن صراعاته وتوتره دون التعرض لنتائج سيئة ..

ومن هنا يرجع إقبال الأطفال على الدراما الإبداعية لما فيها من امتداد لحبهم لممارسة اللعب التخيلي .. فهي تعرف بدراما الفطرة التي لا تخضع للقيود . بل تتبع فيها المسرحيات القصيرة من القصص القصيرة أو من خيال الأطفال حيث يقومون بخلق الشخصيات والحوار والاندماج فيها بأفكارهم وخيالاتهم ، وقد يقودهم أحد الكبار ليساعدهم على التفكير السليم وتوجيههم توجيهاً صحيحاً.

وقد رصد خبرات مسرح الطفل في مصر أهم خصائص الدراما الإبداعية في دراستهم :

* عدم وجود نص : لأن الأطفال هم الذين يبدعون نصوصها من خيالهم دون نصوص مكتوبة من قبل تملى عليهم .. وقد تكون الفكرة من خيالهم تماماً أو مستمدة من مواقف الحياة أو مستمدة من إحدى القصص القصيرة.
* عدم وجود الوسائل الفنية : التي تعتمد عليها المسرح العادي كالمناظر والإضاءة والمؤثرات والمنصة .. وإنما يستخدم ما هو متاح من أدوات وأثاثات في متناول يدهم.
* عدم وجود جمهور : فالجمهور هنا هو أفراد المجموعة المختارة التي تستمع وتتذوق وتنتقد وتشارك في العمل (١٥) .

كما تشير وينفريد وارد لأهمية الدراما الإبداعية بهذا الرأي :

: (نظرا لأن الأطفال لا يحفظون فيها عبارات حوار ، ويتبادلون تمثيل أدوارها جميعاً ، فأنهم يكتسبون خبرات تفوق ما يكتسبونه من إجراء تدريبات على دور واحد من المسرحية)

: (وبغض النظر عن أن الأطفال يجدون متعة حين يلعبون أدواراً في مسرحية من تأليفهم تفوق متعتهم وهم يؤدون تدريباً لمسرحية مؤلفه . فأنهم يحصلون من الأولى على قيم أكثر ، ومسرحه بعض القصص تشحذ خيالهم وتشغلهم بعمل نافع ... أن ترتيب المشاهد ترتيباً منطقياً يسير بها إلى الذروة ، والنقد والمقترحات اللازمة لتطوير التمثيل يحتاج إلى تفكير دقيق ، والأطفال الذين يشتركون في هذه المسرحيات يكتسبون مرانا على التعبير الشفوي عن

أفكارهم ، ولما كان الحوار في هذه المسرحيات مرتجلاً فسوف يتعلمون سرعة التفكير وطلاقة التعبير . (١٦)

ويضيف محمد عبد المعطى هذا الرأي في أهمية الدراما الإبداعية للأطفال:

: (أن الدراما الخلق والإبداع تحاول بوسائلها الوصول إلى التكوين الشخصي للطفل وإلى تعليمه خلال الاكتشاف الذاتي لنفسه .. وإذا كانت تتيح له فرص إطلاق قواه الذاتية الإبداعية من ناحية ، ومن ناحية أخرى عمل علاقة مع زملائه في المجموعة .. فإن "دراما الانيماتسيون" وتعنى دراما الحياة والحماس والحركة المنطلقة ، تختلف في أنها تبدأ في تحليل العمل ومادته مع الطفل وذلك باستخراج وشرح مسلك الدور الذي سيلعب واحتمالات تصرفاته مع البيئة ووسط التقاليد الاجتماعية . بعد ذلك يترك الطفل ليعبر في تلقائية وليرتجل عن وعى مستخدماً كل وسائله الخاصة ...

إن الهدف من وراء هذا المنهج أنه يرمى إلى وضع الأطفال في حالة يستطيعون خلالها أن يعكسوا نقداً واعياً للأحوال الاجتماعية ويدربون فيها قدراتهم أيضاً على الخلق والإبداع والابتكار . (١٧)

وعلى أثر ذلك نستنتج أنه لا يوجد تقريباً في العالم طفل على درجة من النمو الجسماني والنمو العقلي لا يستطيع أن يعمل شيئاً ما في مجال التمثيل التلقائي الذي يتيح الفرصة لتنمية الطاقات الإبداعية واكتشاف القدرات الفنية عند الأطفال .

وتطرح جوليان هلتون ثلاث وسائل لتعلم فنون الأداء هي :

ــ اللعب الهادف والتدريب وممارسة الأداء ، وترتبط كل وسيلة من هذه الوسائل بمرحلة من مراحل تكوين العرض المسرحي نفسه .

(١) فمن خلال اللعب الهادف نتعلم كيف نعبر عن أنفسنا؟ .

(٢) ومن خلال التدريب نتعلم كيف نعبر عن ذات أخرى . أي كيف تخلق دوراً أو شخصية مسرحية؟ .

(٣) ومن خلال الممارسة نتعلم كيف نتفاعل مع الذات المعبر عنها بذوات أخرى وإذا طرحنا هذه الوسائل في صورة ديالكيتكية يصبح اللعب نظيراً لتمثيل الوجود ويصبح العرض المسرحي نفسه هو التجميع الذي يوحد الاثنين في توليفة جديدة . وتتم هذه العملية الجدلية كلها في سياق العمل الجماعي أما في قاعة الدرس أو الملعب وأما في الاستديو وأما في المسرح (١٨) .

أثر الإنتاج الأدبي

على بناء الشخصية

يحتل الإنتاج الأدبي بما يحمله من قيم تربوية مكان الصدارة في مختلف مراحل الطفولة ولذلك تنهض هذه الأهمية من خلال ما يقدمه من ثقافة وتنمية ذكاء وتدريب على الإبداع أو الابتكار وطرق اكتشافهم لأنفسهم وقدراتهم .. وقد يكون هذا العمل الأدبي ذا أثر فعلا إذا أعد إعداداً دراميا على خشبة المسرح بما يجسده من أخيلة جميلة ، وألوان واقعية من واقع الحياة ، وجمال اللغة وطلاقة الحوار والشجاعة الأدبية ومواجهة الجمهور بالإضافة إلى التقنيات الجمالية التي تثرى حصيلة الأطفال من الفن وأدواته .

فالإقدام على تقديم عمل مسرحي يتكلف ميزانية مالية كبيرة كي نقول للأطفال (لا تكذبوا) لابد أن تتكتل جميع مفردات الفن المسرحي(النص + الإخراج + التمثيل + الموسيقى + الديكور + الحركات الإيقاعية + الإضاءة + الملابس ..) لتوصيل هذا الفعل .

فإذا كانت الدراما تحاول بوسائلها الوصول إلى التكوين الشخصي للطفل وإلى تعليمه خلال الاكتشاف الذاتي لنفسه .. وإتاحة الفرصة لإطلاق قواه الذاتية الإبداعية من ناحية ، ومن ناحية أخرى عمل علاقة مع زملائه في المجموعة ، فإنه يجب أن نترك للطفل الفرصة ليعبر في تلقائية وليرتجل عن وعى مستخدماً وسائله الخاصة . وهذا الأسلوب يهدف من ورائه وضع الأطفال في حالة يستطيعون خلالها أن يعكسوا نقداً واعياً للعلاقات والأحوال الاجتماعية ويدربون عليها قدراتهم على الخلق والابتكار والإبداع .

ولذلك ، فإن النص الأدبي قد يحدث بعض التأثير على الطفل فيما يقوم به من أعمال كالتخلص من بعض الميول العدائية أو توصيل مفهوم أكمل عن العدالة الاجتماعية .. خاصة الأطفال الذين ليسوا على علاقات اجتماعية طيبة مع مجتمعهم (الأسرة ، الأصدقاء) فإنهم يميلون إلى تذكر الخبرات الخيالية واسترجاعها في أحلام اليقظة لمدة طويلة . وهذا بالتالي ليس تخفيف حدة الشعور بالمشاكل في عالم الواقع بقدر ما هي مجرد انتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال .

فالطفل يهرب من الميدان (الواقع) إذا زادت عليه مشاعر الإحباط وعدم الرضا بالواقع ، وينتقل إلى عالم أخر ينسى فيه متاعب ويتحاشاها.. ولكن على الكتاب الحذر في تناول شخصياتهم حيث تبعد عن نمطية الخرافة للطبيعة حتى لا تكون تجسيداً لخير المطلق ، أو للشر المطلق وهذا يخالف الطبيعية البشرية في فهمها لمجتمعهم والمجتمعات الأخرى .. وقد يستثير لديهم دوافع التعصب والعدوان ، ففي كل إنسان جانب طيب وجانب شرير .. وعلى الفن أن يساعد الأطفال في فهم هذه الدوافع وأسباب سلوكها وذلك بطريقة مبسطة مناسبة للمرحلة العمرية التي توجه إليها . وحتى لا يقع الأطفال فريسة للصراع الفكري بين الأصيل والمستورد من قيم المجتمع وتقاليده وأساليب حياته ، وهذا لا يعنى الجمود والتخلف وإنما الحرص والحذر في تحصين أطفالنا ضد أي سلبيات .

أثر القيم

في مسرح الطفل

"القيمة هي كل صفة ذات أهمية لاعتبارات نفسية أو اجتماعية أو أخلاقية أو جمالية ، وتتسم بسمة الجماعة في الاستخدام فهي تنبع من التفاعل الاجتماعي في المجتمع ووفق تصرفات أفراده التي تحمل عناصر ثقافتهم الخاصة ، كما تترتب وفق أفضليتهما ومستوى أهميتها وتقديرها .. ولذا ينبغي على العمل الأدبي أو الفني حين يقع عليه الاختيار أن يكون من أهم أهدافه وظائفه توصيل قيمة من القيم الفاضلة .. فالطفل يحتاج إلى دعم خياله وإثراء تصوراته ببعض التأملات ولكن يجب تطعيم ذلك ببعض القيم التربوية المرغوبة" (١٩).

فإذا كانت القراءة الحرة لها تأثير فعال في تكوين فكر الأطفال واتجاهاتهم فإن العرض المسرحي المعد عن قصة ما من القصص عرضاً متقناً له روعة في إثراء خيال الطفل تفوق روعتها في القراءة .. فإثارة وتنمية الخيال في هذا اللون من الفنون ضرورة من ضرورات الإبداع باعتباره عاملاً هاماً له فاعليته عند الأطفال الذين يشاركون في الأداء التمثيلي أو أطفال الصالة ، كذلك تنمية الفكر الحر من خلال إلقاء الضوء على بعض الآراء ووجهات النظر الجديدة في الأشياء والشخصيات والمواقف بصورة جديدة وبأسلوب محبب ومبهر للطفل .

ومن هنا ...

يمكن القول بأنه ليس كل ما يكتب أن يكون مناسباً لهم .. ما لم يكن للكاتب وعى بأهداف واتجاهات وقيم المجتمع .. وما لم يكن فاهماً ومدركاً لخصائص نمو الأطفال ومطالب هذا النمو بمراحله المختلفة .. وما لم يكن مقتنعاً ومؤمناً بأهمية ما يكتب للأطفال وأثره في إرشادهم وتوجيههم وتشكيل سلوكهم ، فأن ما يكتبه له يحقق الهدف المرجو منه . وعند اختيار ما يقدم للطفل ينبغي كل الحرص أن تكون مؤلفات هادفة زاخرة بالقيم الفنية والجمالية وتدعو إلى القيم والأهداف السامية والتي تشبه ميول الأطفال فنياً وخيالياً وترفيهياً .

ولكن لا يجوز أن نعلم الطفل تلك القيم والسلوكيات تعلماً مباشراً أو تلقيناً واعظاً .. بل يفضل تغيير سلوكه بالإقناع لما يقوم به من أفعال ضمن مواقف وظروف معينة . حتى يتحقق لدية الاستجابة للسلوك أو القيمة الجديدة التي لم تكن قد تعلمها حتى حينه .

ولكن تأتى هذه الاستجابة لدى الطفل غالباً ما تشتمل على تنظيم تدريجي للمهارة أو القـــــيمة الجديدة من خلال ثلاث عمليات تتعلق بتغيير السلوك العلني .

* التدريب المباشر : وهو أبسط الطرق إذ يمكن أن نغير سلوك الطفل عن طريق القول له عما ينبغي أن يفعله ما دام الطفل يفهم التعليمات ويرغب تنفيذها .
* التعزيز للتدريب المباشر : وهو مبدأ نفسي أساسي يقوم بأن نزوع شخص من الأشخاص للقيام بعمل ما يتوقف على حوادث تلي العمل ،

وهذه الحوادث هي ما يدعى بالتعزيزات ، فالتعزيزات الإيجابية أو المكافآت هي التعزيزات يركز انتباه التي يأملها الطفل .. فها التعزيز يمكن أن يغير من تواتر عمل من الأعمال ، فالتعزيز يركز انتباه الطفل على الطفل الذي قام به ويغريه لأن يحاول معرفة سر حدوثه كما أن يثيره عاطفياً .

* مشاهدة الآخرين : بما أن تركيز الانتباه على فعل من الأفعال ربما كان أهم أثر من أثار التعزيز ، فليس من المدهش أذن أن يكون بمقدور الطفل أن يتعلم استجابة جديدة ، أو أن يستطيع تعليم تغيير استجابة موجودة بمجرد مشاهدته شخصاً آخر يؤدى عملاً مرغوباً به ، ولربما كان الأطفال يتعلمون المهارات ويتلقون الأفكار عن طريق المراقبة والإصغاء للآخرين أكثر ما يحدث ذلك بواسطة آيه إلية أخرى .. وخير مثال على هذا المبدأ هو اكتساب معرفة اللغة في السنوات الأولى للطفل. (٢٠)

من هذه العمليات الثلاث يمكن التيقن من تحقيق مبدأ تغيير سلوك الأطفال والاستجابة للجديد من خلال ما نقدمه من أعمال درامية تجسد شخصيات منها الكبير والصغير تتضمن أحداثاً ومواقف لأفعالهم وتصرفاتهم يعجب الطفل بها ، ويرغب في القيام بها . وهذا يتولد شعورياً في أعماق نفسه ، من خلال مراقبته ومشاهدته ما نصبو إليه من محاكاة الطفل لما يراه ، ومنه يمكن أن نعدل تواتره وسلوكه .

إن نظرية أرسطو في التراجيديا تنتمي في أحد جذورها إلى النظرية العامة التي تؤكد العلاقة بين المحاكاة والتعليم ، فهو يقول :

من المرجح أن الشعر بصفة عامة ينبع من نزعتين عميقتين ومتأصلين في الطبيعة البشرية :

- أولها غريزة المحاكاة التي تزرع في الإنسان منذ الطفولة وتميزه مع سمات أخرى عن الحيوان ، فالإنسان هو أكثر المخلوقات ميلاً إلى المحاكاة وقدرة عليها ..
- كما أنه يتعلم أول دروس الحياة من خلالها ولا تقل لذة الإنسان عند مشاهدته المحاكاة عن ممارسته لها، وهى متعة يشترك فيها كل البشر.

وقد نفهم من موقف أرسطو هذا أن ميل الطفل الطبيعي إلى اللعب والمحاكاة يفضي بصورة حتمية إلى ظهور المسرح . (٢١)

ولكن أرسطو كان على حق تماماً حين أدرك أن عنصر اللذة بل واللذة الكاملة في عملية المحاكاة يلعب دوراً هاماً في عملية التعليم. (٢٢)

وكثير من الأطفال يحاكى الشخصيات التي تتوافر فيها صفات جسدية ونفسية تعجبهم ، إذ يعتقد معظم الأطفال أن القوة والسيطرة على الآخرين والجاذبية الجسدية وحرارة المشاعر وقيم الشرف والإخلاص والعدل خصال جيدة وقيمة لذلك يجدون أنفسهم منجذبين إلى كل من يملك هذه الخصال ، وهنا يقلد ويحاكى تلك الشخصيات التي يضفي عليها البطولة .. وهذه هي الظاهرة التي توصلنا إلى حالة التقمص .

حالة التقمص

أن تقمص الطفل لشخصية الآخرين تنبع من اعتقاده بأن بعض صفات هذه الشخصية أو المثال المحتذى به تمت إليه هو نفسه .. وقد يكون هذا المثال المحتذى به الأب أو من الأقارب أو صديقاً أو بطلاً لعمل روائي أو بطلاً في عرض مسرحي . فالطفل الذي يشعر بهذا الاعتقاد وبالتماثل الجسدي والنفسي ويعيش وداخله مشاعر ذات علاقة بهذه الشخصية الأخرى .

ويطرح لنا جيروم كاغان في دراسته لحالة التقمص عند الطفل بمروره بأربع عمليات مترابطة للتقمص ذات علاقة بإنشاء هذه الحالة ودعمها في نفس الطفل :

* **الأولى** : إدراك التماثل بين الطفل والنموذج المحتذى به باعتقاد الطفل مشاركته للآخر بخصائص جسدية ونفسية وخاصة في تميز الطفل لبعض الخصائص غير عادية يساهم غيها بصورة رئيسية في إيجاد الأساس لحالة التقمص .

* **الثانية** : تجربة التأثر بالنيابة حينما يشعر الطفل بشعور يلائم النموذج حيث يشارك الطفل النموذج في حالة عاطفية خاصة .

* **الثالثة** : الرغبة باكتساب صفات النموذج الجذابة ، فالطفل دائماً على ثقة أن يكون مسيطراً على الآخرين مقاوماً للقسر والإكراه . فهنا تجذبه في النموذج قدرته الجسدية ومهاراته .

* الرابعة : بتقليد النموذج يحاول الطفل أن يتبنى المعتقدات والقيم وكذلك للسلوك بالنموذج نظراً لأنه يؤمن بها عن طريق زيادة التشابه بينهما سيكون قادراً على اكتساب بعض صفات النموذج النفسية التي لا يمكن لمسها إلا بصورة أصعب : كالنفوذ والقوة ، مما تضفي تأثيراً وجاذبية فتأتى رغبة الطفل في اكتساب هذه الصفات التي تدفعه لأن يقلد تصرفات النموذج وأن يدعى لنفسه قيمه وسلوكياته .

هذه العمليات الأربعة بينهما علاقات تشكل مبدآن هامان :

أولهما : أن الطفل الذي يعتقد أنه شبيه شخص أخر يحتمل كثيراً أن يمر بتجربة الأحاسيس البديلة أو الشعور بالنيابة بمشاعر تناسب ذلك النموذج وهما ما يعدان التقمص .

ثانيهما : أن الطفل يحاول أن يبنى خصال وخصائص النموذج كي يريد من التشابه بينهما وكي يكسب المزيد من خصائص النموذج التي يحبها وبقدر ما ينجح في تقليد النموذج بقدر ما يصبح اعتقاده بالتشابه بينهما أقوى ويزداد لديه احتمال المرور بتجربة الشعور بالنيابة . (٢٣)

وهكذا فإن الرغبة باكتساب خصال النموذج وتقليده ومحاكاته تدعم تقمص الشخصية ..

وخلاصة ذلك ...

يمكن القول بأنه بقدر ما تكون خصال النموذج مرغوبة أكثر ، بقدر ما يزداد الاحتمال بأن يسعى الطفل لأن يصبح شبيهاً بهذا النموذج أكثر وأكثر ..

وهنا يمر الطفل بتجربة الشعور بالنيابة بصورة أشد وأقوى وهى ما يمكن أن تستفيد بها في تصوير نماذج لشخصيات تحمل خصال وخصائص محببة للطفل وتثير في نفسه الإحساس بالتشابه بينهما ، خاصة إذا كانت تلك الشخصيات مجسدة مرئياً على خشبة المسرح يلمس من خلالها البطولة

و النفوذ والقوة والقيم الفاضلة التي نرغب في تقمص الطفل لها من خلال النموذج المحبب المحتذى به .

أثر التقمص

في تطور الذات :

ليس للتقمص تأثير عميق على السلوك فحسب ، بل هو يلعب أيضاً دوراً هاماً في تطوير العملية الغامضة التي يتم خلالها تحديد الذات ، التي تتكون من تقييم المجتمع له من خلال ما يحمله من صفات وقيم جيدة ، كالشرف والذكاء والقوة والجاذبية والإخلاص والغنى والنفوذ والقدرة على الاستمتاع بالحياة وإحساس الطفل بما يملكه من صفات جيدة أتيحت له من خلال خبراته الاجتماعية قد ينظر أحياناً إلى نفسه نظرة سلبية أو إيجابية انطلاقاً من تقمصه لشخصيات أو نماذج مختلفة .

:"فالنظرة السلبية للذات تنشأ إذا تقمص الطفل شخصية نموذج يتصف بصفات غير مرغوب فيها ، فالطفل حتى الخامسة لا يميز بين المرغوب فيه وغير المرغوب جذابة أو غير جذابة "(٢٤)

ومن هذا نصل إلى مبدأ هام لكافة الموجهين لأي نشاط يجب أن يتناولوا نماذج لها قدراتها على صنع القيم ، وفرضها من خلال مواقف وأحداث ، فهذا أمر لا يستهان به ..

فالنشاط الدرامي وما يجسده من شخصيات ومواقف وبطولات يمكن للطفل المؤدى والملتقى أن يحتذي بها .. وخاصة في المرحلة العمرية المبكرة التي يحب الطفل فيها أن يقلد كل ما حوله لأنه يرغب أن يزيد من المعرفة فيما يحيط به ويصف بيتر بروك أثر الفعل المسرحي على الملتقى في كتابه استكشاف المسرح .

نحن نعيش في عصر يرتعب من أحكام القيمة ، بل أننا حتى نداهن أنفسنا ونتصور أننا نصبح بطريقة ما أفضل أو أرقى كلما قلت أحكامنا ــ رغم ذلك فلا يمكن لمجتمع أن يوجد دون مثاليات . والمواجهة بين الجمهور والفعل الدرامي إنما تعنى سؤالاً موجهاً للمتفرج عما إذا كان يوافق أولاً يوافق على ما يرى ويسمع .

وكل شخص يحمل بداخله نظاماً تصاعدياً للقيم ، على أساسه يوافق أو يستنكر ، والمسرح يتيح إمكانية رؤية ما إذا كانت هذه القيم مفروضة من الخارج ، أم أنها صادرة عن اقتناعات الفرد الحقيقة . (٢٥)

وغالباً ما تأتى موافقة الطفل المتفرج على الفعل الدرامي من خلال الشخصية التي تبعث بالحياة على خشبة المسرح بما يتدفق من صور ومواقف يجسدها الممثل بأداء مقنع ، ومن ثم يصدق الطفل ما يقوله أو يفعله هذا الممثل المقنع ومن ثم يتبعه دون تردد ، وباهتمام قد تم الاستيلاء عليه وبالتالي يتولد أمامه نموذجاً يحتذي به .

ويضيف مصطفي السلماني رأيا في هذا الموضع :

: (أن الطفل يعمل على تقليد كل ما يرى وأن يمثل بكل ما يدور بالكلام أو الحركة أو التصرف .. كما أن الطفل في هذه المرحلة لديه حب الاستطلاع والفهم للمعرفة وبخاصة إذا كان هناك ما يحمل إثارة فكرية أو معرفية بالقصص أو الروايات للصور والأحداث التي تمثلها . (٢٦)

وخلاصة لهذا المدخل الذي يبرز أهمية الفن المسرحي الذي يعتبر بمثابة موجهاً هاماً ومباشراً للطفل ، حيث أنه يلعب دوراً فعالاً بالمشاعر الوجدانية

لدى الطفل سواء الشعورية أو اللاشعورية ، وذلك باتصال تلك المشاعر بالصور اللفظية التي بواسطتها يتم تحويل تلك الصور اللفظية إلى إدراكات حسية . يمكن هنا أن نؤكد أن أهمية الفن المسرحي سواء للطفل الممثل للأدوار المختلفة أو الطفل الملتقى قد أصبح له الدور الحيوي لدى الباحثين في استخدام لعبة الأدوار كمنهج من مناهج التعليم الاجتماعي حيث يتم بمقتضاه تدريب الطفل على تمثيل جوانب من المهارات الاجتماعية التي يتقنها ، بل ويمكن علاج الطفل الذي يشكو من الخجل بتدريبه على أداء دوراً مخالفاً لشخصية أو يستعان بالقناع له في مواجهة الجمهور وبالتالي يكتسب الجرأة والمواجهة بين المرة والأخرى .

وهناك من التقارير التي يمكن للمتخصصين التأكد من فاعلية برنامج علاجي للطفل إذ يتناول قيمة هذه الفاعلية لأهمية الدور للطفل وبأنه بالفعل يمثل طريقة ناجحة وفعالة في التدريب على أداء كثير من المهارات الاجتماعية . إذن ترجع أهمية الفن المسرحي إلى ما يزيده من فاعلية للأطفال على التفاعل الاجتماعي . كما أنه يمثل طريقة جيدة لتحرير الطفل من انفعالات القلق والخوف تلك التي قد يتعرض لهما في واقعه الحياتي . فإذا استطعنا أن نعرض عليه أعمالاً فنية تتفق مع مشكلات مرحلته العمرية ومع سماته السلوكية ومدركاته المعرفية يمكننا بذلك إكسابه بعض القيم والمهارات من خلال اندماجه وتقمصه للشخصية القدوة المحببة له . فهذا الاندماج أو التوحد مع الشخصية يساعد على إدراكه الحسي للقيم أو المهارة وبالتالي قد يحاكيه في تصرفاته وسلوكياته مما يؤدى إلى نجاح مهمة المسرح في تصحيح بعض جوانب القصور في الطفل ، وتدعيم بعض القيم بصورة أفضل مما استمده من

شخصيات محببة إلى نفسه ، وبالتالي يكتسب الطفل من هذه الأعمال رصيد هائل من السلوكيات التربوية والأخلاقية والمهارات الاجتماعية الملائمة لمرحلته العمرية والتي قد تواجهه كمواقف في حياته . وهنا يتأتى دور ما اكتسبه من قيم وسلوكيات دعمت ثقته بالنفس ، فنجد الطفل نفسه أكثر خصوبةً وأكثر قدرة على الانطلاق في مواجهة هذه المواقف بإمكاناته المكتسبة بحب وإدراك قد تصل به إلى التفوق على أطفال آخرين لم تتح لهم فرصة هذه المشاهدة وهذا التدريب على لعب الأدوار التمثيلية ومن هنا يتحتم علينا تأكيد أهمية ضرورة هذه القنوات التي تخدم الفن المسرحي ، والذي بالتالي يخدم أطفالنا جيل المستقبل .

ومع هذه الضرورة ينبغي أن يكون قد آن الأوان للبحث والدراسة حول ما قدم للطفل من مسرحيات عرائسية أو بشرية وما تضمنته هذه المسرحيات من سلبيات وإيجابيات تربوياً أو فنياً ، يمكن بتحليلها أن ننطلق بمسرح الطفل إلى صورة مستقبلية أكثر إشراقا وأكثر تحقيقاً لهدفه في بناء شخصية رجال الغد .



الفصل الثاني

تحليل مضمون الأعمال الدرامية

في الفترة ما بين ١٩٦٦ ـــ ١٩٩٠



الفصل الثاني

تحليل مضمون الأعمال الدرامية

في الفترة ما بين ١٩٦٦ ــ ١٩٩٠

تمهيد :

إن تشكيل خيال الجيل المعاصر من الأطفال وتربية أذواقهم معناه أننا نخطط للمستقبل ولرجال الغد .. فالخيال هو في الواقع القوة الخالقة في العقل البشري والتي لا تكف عن العمل ، ولا تنقطع عن الاستحداث ، وهي التي تتولى صياغة أمثلة عليا وأفكار وتصورات الكبار والصغار.

والواقع أن الشخصية في عهد الطفولة حقيقة لا زيف مطلقا فيها .. وفي هذه المرحلة ينزع الأطفال إلى الخلط بين العالم الخارجي المليء بالحقائق وبين التصورات الخيالية في عالمهم الوهمي الذي ينشئه بخياله :

وقد اعتاد الكبار أن يقصوا الحكايات والأقاصيص الخرافية علي أطفالهم لتنمية خيالهم ، ولكن خيال الأطفال ليس بحاجة إلى تنمية بقدر حاجته إلى التهذيب والصقل والرقابة والتنظيم ، لأن حياة الطفل في السنين الأولي من عمره حياة كلها أخيلة وتصورات لأنه في الواقع يعيش في عالم من نسج خياله ، فمن الخير أن نقص عليه حقائق مشوقة عن الأشياء والناس تفتق ذهنه وتنمي تفكير ، لا أن نقص عليه خرافات أو أساطير ، لأنه أحوج ما

يكون في المراحل الأولي من العمر إلى تشجيعه علي التفكير بالإرشاد والتوجيه ، وذلك بترويض الأطفال من الصغر علي ضبط أفكارهم وتدريبهم علي تركيز عقولهم الناشئة(٢٧).

ومسرح الطفل يمكن أن يكون له دور فعال في حماية عقول الأطفال ــ لو استطعنا غرس القيم والمعايير التي ينبغي أن يتلقاها الطفل في تنشئته الاجتماعية في البيئة التي يعيش فيها ..

فالقيم هي الأفكار التي تحدد ما هو حسن مقبول وما هو مرفوض ، وهي متفق عليها بين غالبية أفراد المجتمع ويولونها احتراما عميقا ويحرصون علي استمرارها وثوراتها . وبذلك فأنها تعطي للحياة معني ..

أما المعايير الاجتماعية فهي بمثابة أطر يرجع إليها الفرد كي تكون مرشدا لما ينبغي أن يكون سلوكه عليه ، وبذلك تسهل علي الأفراد التفاعل الاجتماعي بين بعضهم بعض ويشمل مفهومها الاتجاهات نحو القضايا الاجتماعية وما يكتسبه الناس من عادات ومفاهيم عن الحق والخير والجمال.

وكما نعلم أن الفطرة الإنسانية متميزة عن الطبيعة الحيوانية بما تتميز به من العواطف والمشاعر الأساسية عند الإنسان ، مثل مشاعر الحب والخجل والطموح والغير ة والقسوة والشفقة .. الخ ، وهذه العواطف عامة ومشتركة ، والذي جعل نشأتها ممكنة لدي الإنسان هو قدرته علي التعاطف مع الآخرين ، أي قدرة الإنسان علي أن يضع نفسه ــ ولو تخيلا ــ في موضوع الآخرين ويحس كما يحسون ، أي يغني بمشاعره في أشخاص آخرين .. ومن هذه الفطرة يمكن أن تؤثر علي الطفل أي عن طريق التخيل لشخصيات هادفة في

أعمال وتجارب مسرحية مؤداه تمثيلا أمام الطفل ، بقصد أن نشغل فكره طيلة الوقت الذي يستغرقه التمثيل في تصور ما كان ينبغي أن يفعله لو كان في مكان البطل وموقفه من الأحداث وبالتالي يصبح انتصار البطل من الناحية الانفعالية انتصاراً البطل من الناحية الإنفعاليه انتصاراً شخصياً للطفل المتلقي أو المؤدي.

فالطفل يجب أن يري نفسه علي خشبة المسرح بكل عيوبه وحسناته وتلك مهمة الكاتب الذي يوجه كتاباته للطفل ، ينبغي أن يربط تجاربه المسرحية بحياة الطفل ويصور حياته ويخاطب وجدانه ، وبالتالي يؤدي به إلى التعلم ، علي أساس أن الانفعال هو المدخل الأولي والطبيعي للطفل كي يتعلم ويستوعب:

: (فالسلوك الإنساني هو القاعدة الأساسية التي تتخلق منها الدراما ، وتفسير هذا السلوك وتصويره هو الضرورة الفنية في عملية الخلق إذ أن التفسير يقوم بتصوير الأفكار ، وأثاره الانفعالات المعنية ، وتهيئة المناخ المطلوب ، لهذا علي الكاتب المسرحي للطفل أن يعيد مختاراته من سلوكياته من الحياة ، ويأخذها بالتهذيب والترتيب وتحديد الغاية .. وحتى يمكننا القول أن العمل منقولا عن الحياة ذاتها.)(٢٨)

" ولكي تحقق التجارب المسرحية للطفل نجاحاً أدبيا وماديا معا ، ينبغي أن يتمثل فيها الفن بقيمه الجمالية الخالصة ، ويهتم في نفس الوقت بإشباع مطالب الإنسان الشعورية (٢٩)..

فالفنان الصادق الذي يبدأ تجربته الفنية وفي ذهنه هدف معين بألا يجب أن يكون نهاية هذه التجربة ممنطقة ومحتملة التصديق فحسب ، بل يجب أن يتم تجربته طبقا لقواعد الفن الأكثر التزاما من عوارض الحياة.

ويشيرا إبراهيم حماده إلى هذا المفهوم:

: (لما كانت الدراما تصور صراعا ناشبا بين إرادة وأخري ، فأنها تعتمد في تحقيق أهمية هذا الصراع علي سيكولوجية هؤلاء المتفرجين ورغبتهم شبه الغريزية في التشيع ، فهم يميلون إلى التعاطف مع شخصية ضد أخري ، ويسرون ــ إذا ما انتهت المسرحية ــ بانتصار الشخصية التي يتعاطفون معها وهزيمة الشخصية الأخرى) (٣٠)

ولذلك عن اختيار الأعمال الدرامية التي تقدم للطفل يجب أن نضع في الاعتبار الأول مشاكل الطفل الحياتية مع تبسيط المواقف ، وحتى نقول له أن الصراع ومقابله الصراع ضروريان في الحياة ، ولا يمكن تجنبها مع إعطائه ومضة الأمل في النصر ، ولكن يجب مراعاة نوعية المشاكل والمواقف التي يتناولها حرصا علي الأثر الواقع عليه .. بالإضافة إلى ذلك ينبغي أن يأخذ الكاتب علي عاتقه مسئولية تزويد جماهير من الأطفال بالمعلومات العلمية والقيم الأخلاقية والتقاليد الاجتماعية وأيضا المشاعر الدينية والوطنية ، وذلك في إطار مشوق ممتع وأسلوب سهل جميل حتى تتبلور مهمته ولا تقف عند العرض ونقل المعرفة والكشف عنها ، بل إن مهمته العظمي هي تقوم الطفل وتقوية إيمانه بالله وبالوطن والخير والحق والعدالة الإنسانية ، وتعتبر تلك هي ينابيع الكاتب لمضامينه الفنية . وفي هذا يشير علي الحديدي:

: (أن أدب الأطفال كالفيتامينات للفكر " يحتاج عقل الطفل وخياله فيها إلى أنواع مختلفة ، كل نوع يغذي جانبا من تفكيره وشعوره ، ويقوي نواحي الخيال فيه ، ثم يجب ألا يقصر الذين يكتبون أدب الأطفال كتاباتهم علي مجال الخيال فيه ، ثم يجب ألا يقصر الذين يكتبون أدب الأطفال كتاباتهم علي مجال واحد أو نوع بذاته ، لأن الكلمة المنطوقة والمكتوبة التي تسعد الأطفال وتسليهم وتطور

وعيهم وطريقة فهمهم للحياة ، وتنمي إدراكهم الروحي ومحبتهم للجمال ولروح المرح .. هذه الكلمة قد تكون في شكل خرافة أو أسطورة ، وقد تكون قصة واقعية ، أو حكاية من حكايات الجن .. هذه كلها في أعين أطفالنا مفاتيح لفهم الجنس البشري كما تعطيهم فرص التعرف علي أنفسهم بأنفسهم وتمكنهم من التصدي لمخاوفهم واقتلاعها من جذورها وتطلق العنان لأحلامهم وطاقاتهم الإبداعية الخلاقة) (٣١).

وإذا كان الاختيار من المضامين التي تناسب المراحل العمرية بمثابة محاولة شاقة علي مؤلفي المسرح ، فالاختيار بداية يجب أن يلتزم ببعض الأساسيات الأولية في عناصره ، بأن يكون بعيدا عن العنف والقسوة أو ما يخيف أو يفزع الأطفال .. كما ينبغي أن نضع في الاعتبار أنه كلما تقاربت الأحداث من الواقع كلما أسعد ذلك الأطفال ، والأطفال لرؤية أنفسهم ومشاكلهم علي خشبة المسرح ، مع ضرورة تجنب الغريب من الألفاظ ، واختيار ألفاظ معبرة تجمع بين الواقع والخيال ، فهما يساعدان الطفل علي حفظ توازنه ، لذا يتحتم علي الكاتب أن يكون واعيا بجمهوره الذي يريد أن يكتب له ، وأن يتعرف علي احتياجاته النفسية والانفعالية ، فالكتابة الفنية تتوقف علي نوعية الجمهور خاصة إذا كان هذا الجمهور هو الأطفال ، وهم ليسوا جمهورا وحدا باختلاف بيئاتهم وظروفهم الاجتماعية والثقافية ، بالإضافة إلى الفروق الفردية وخصائص مراحلهم العُمرية المختلفة ، فالكتابة للأطفال ليست بالأمر الهين بحيث يستهين بها بعض المؤلفين.

ومما هو جدير بالملاحظة ، أن ما يكتبه كتاب الدراما الفنية للأطفال لابد أن يعكس تخيلهم وتفكيرهم بما يتمنون أن يحدث ، ولعل أحلام أطفالنا بالشخصية

الخارقة ليست وقفا عليهم وحدهم ، فالبطل الخارق يستغله الكتاب الراشدون في إرساء العدالة والمحافظة علي القانون والنظام بقواه الخارقة ..

وهذه ليست بالأمنية الخيالية للطفل فحسب ، فالأطفال حين يأخذهم النضج يتبينون أن في نفوسهم إمكانيات القوة والعدل والشجاعة ، ويرغبون في أن يروا هذه المثاليات في أناس عاشوا في الماضي والحاضر ، وانعكست فيهم مثل هذه الفضائل ، ولذلك من حق الطفل أن يشاهد مجسدا مرئيا وسمعيا أمام عينيه ، مما يثير في نفسه حالة اندماجية يتعايش فيها مع البطل كأنه هو بطل العمل الفني نفسه:

: (فالشخصيات الخيرة التي تخرج دائما منتصرة تمثل دائماً مغامرات وروحا ريادية وألعاب الحرب وسرعة الخاطر والعمل والمشاكل التي يواجهها ونجاحه وهبوطه ، كلها أشياء تدفع الطفل إلى أنها تمثل أشياء يرغب لو استحوذ عليها ، فهل يضيره لو شعر بين حين وآخر بأن حصانا سريعا وسهولا منبسطة وسلاحا يطواعه وأنه الشجاع القوي حامي الضعفاء والعاجزين .. فيجد فيها مهربا لمشاكله وحيرته التي يواجهها يوميا تماما كالكبار) (٣٢).

وقد تزداد الحالة الاندماجية للطفل المتلقي بفعل تأثير المؤثرات الدرامية لإخراج العمل المسرحي من (ديكور ، إضاءة ـ ملابس ـ ماكياج ـ مؤثرات صوتية ...) وتلك تضفي علي العمل الفني جوا خيالياً أسطوريا بالإضافة إلى تقديمه صور ومواقف واقعية حية ، أو أبطال من الماضي في التاريخ ناطقة محسوسة ملموسة مرتبة ومسموعة كأنها تخاطب الأطفال من عالم الحقيقة مما يزيد تأثير المسرح علي الأطفال ويحقق لهم المتعة والانفعال والتأثير والتسلية:

وتقترب النظرة إلى المسرح كنشاط ترفيهي بحت من نظرية الفن للفن التي يطرحها نيتشه ، فالعرض المسرحي وفقاً لها لا يستهدف شيئا سوى المتعة المسرحية ولسان حالها يقول :" لا تجهد نفسك في محاولة العثور علي دلالات سياسية أو أخلاقية : استرخ وأهرب وتمتع بالعرض " ، لكن نيتشه كان جادا علي الأقل في نظرته إلى الترفيه الفني ، ولم يعتبره هروبا ، فجاء تعريفه للترفيه الفني صادقا حقيقيا :(فالترفيه الفني الحقيقي ــ أيا كان نوعه ــ يقوم علي الاندماج والتكامل بين نزعة إلى التشكيل والتنظيم وبين نزعة التحرر والانطلاق والتي تسعي من خلال الفن إلى التفتيش عن الرغبات المكبوتة والنزعات العداونية في ثقافة المجتمع) (٣٣).

ومن باب أولي : ينبغي أن يكون أي عمل مسرحي للطفل خاضعا لتلك المواصفات من حيث الموضوع والاهتمامات الحياتية للطفل من النواحي الأخلاقية والاجتماعية التي يحتاج المجتمع إلى بثها وغرسها في أبنائه ، وذلك بإثارة فضول الأطفال لاكتشاف تلك القيم والمبادئ التي تطرح من خلال العمل وذلك في صياغة فنية بأسلوب عذب جميل ولغة فنية بليغة تحبب إلى نفوسهم العمل الفني ، مما يحقق عامل الاندماج الذي يتعلم منه الطفل القيمة أو المبدأ الذي يرغب الكاتب فيه . ومن الأفضل ألا يركز الكاتب علي قيمة دون غيرها حتى يتحقق للطفل إشباع حاجته الانفعالية التي تدفعه إلى التوحيد مع شخصية البطل في سلوكه الطيب ومهاراته المختلفة مع الآخرين.

فمن يقترب من عالم الطفل يري عالما جميلا تظلله قيم الحب والخير والجمال والعدل والمثالية .. وقد يلعب الفن المسرحي في هذا العالم دوراً محورياً في صياغته . فهذا الفن يمكن اعتباره أداة فنية حضارية يمكنها أن

تمثل الحلم الوردي في حياة أطفالنا ، كما يمكنها أن تتحول إلى سهام مسمومة تغتال هذا الحلم على المدى البعيد .

ولا يستطيع أحد أن ينكر أن وسائل الحكي والقص للأطفال في كل مكان من أهم مصادر التعلم الأولي لهم . وعن طريق هذه الوسيلة فقد أمكن إكساب الطفل القيم الحياتية لمجتمعه ، ونقل تراث هذا المجتمع له في قوالب محببة إلى عقله ووجدانه وخياله ، وكذلك يمكن تكوين ضميره وثقافته وانتمائه لوطنه وعظ أو إرشاد أو توجيه مباشر قد لا يتقبله وأن تظاهر بغير ذلك .

فمثلا لا يمكن إنكار دور القراقوز في الموالد الشعبية بالقرى أو خيال الظل في صياغة الضمائر وبدء تفتحها علي الحياة ، وذلك منذ أن طاف ابن دانيال بخيال ظله وحكاياته منذ حوإلى ٧٠٠عام ، متناولا حكايات الفرسان عنترة بن شداد وأبي زيد الهلالي .. وحكايات ونوادر جحا العربي مبلوراً فيهم الشجاعة والحكمة الإنسانية . وأطفالنا ما زالوا يلهثون وراء تلك الحكايات التي تحولت بفعل التطور الإنساني إلى فن مسرحي أو سينمائي أو مسلسلات تليفزيونية — تلك الفنون التي تحتل الآن إلى حد كبير مكانة الأسرة والمعلم والمدرسة في حياة هؤلاء الأطفال...

ولعل أقرب المذاهب الفنية التي يمكن أن يتعامل بها الكتاب والمؤلفون لما يقدمونه للطفل هو مذهب الواقعية المبسطة التي تتوسل بالخيال لإعادة صياغته في ضوء جديد أمام الطفل . فهي لا تعني التصوير الحرفي للواقع بل إثارة خيال الطفل وفكره كي يستطيع أن يكون رؤية خاصة به لهذا الواقع بحيث يرحب بإيجابياته ويدعمها ، ويرفض سلبياته ، بل ويحض الآخرين علي رفضها.

فالواقعية تهتم بمعالجة إيجابيات وسلبيات الحاضر وشخصياته وأفكاره ومثالياته .. وأن كان من الممكن أن يتناول بأدواتها الخاصة أحداث عصر مضي .. ولما كانت المسرحية الواقعية تهدف إلى تحقيق الإيهام بالواقع ، فإن أحداثها وشخصياتها وأفكارها ولغتها وأدواتها ينبغي أن تنبع من منطق الطبيعة البشرية كما يعرفها المتفرجون أو كما يتقبلونها في حدود الممكن المحتمل .. فالنص الواقعي يسهل التجسيد علي خشبة المسرح والتمثيل يجري بشكل طبيعي دون تكلف ، والديكور يجب أن يعطي الانطباع بالمناخ الواقعي دون أن يتضمن تفصيلات عديدة قد تشتت انتباه الطفل بعيدا عن المغزى الرئيسي للمسرحية.

أما من ناحية المضمون : فإن من أهم المقاييس والمعايير التي يجب أن يخضع لها أي عمل درامي للأطفال هي بالضرورة معايير تربوية وسيكولوجيا تستهدف التعريف علي مدي اتفاق الإنتاج الفني الأدبي مع المقومات التربوية والاعتبارات السيكولوجية المختلفة .. ويدخل في هذا مدي توافق هذا الإنتاج الفني مع خصائص مراحل النمو ، والأفكار التي تناسب كل مرحلة ومدي توافقها مع مراحل النمو الفكري واللغوي ونوعية المضمون الذي يحتويه العمل وطبيعة التأثيرات والانطباعات التي يتأثر بها الطفل عند رؤيته لهذا العمل ، وأثر كل هذا في نفوس الأطفال .. هل تم بصورة واعية هادفة ، وبطريقة مدروسة محسوسة تقدر لكل فكرة ولكل كلمة ولكل حركة أو مؤثر ما يمكن أن يكون له من تأثير في نفوس الأطفال ، أم ترك المؤلف كل هذا للعشوائية والرأي السطحي أو المرتجل ، نظرا لعدم درايته بأصول الكتابة للطفل التي هي بطبيعتها أصعب بمراحل من الكتابة لكبار؟ !

هل استطاع هؤلاء الكتاب أن يقدموا للأطفال القدوة الحسنة التي تبث الأخلاق الصالحة في نفوسهم ، وما توضحه من أثر طيب بطريقة فنية ممتعة تحمل في طياتها التعليم والتوجيه الذي يرحب به الأطفال دون حساسية ، حيث أنه من المعروف في مجال تربية الطفل أن الألعاب تشكل جذبا مغريا له ، وبالتالي إذا تعلم الحساب واللغة والعلوم من خلال الألعاب أو التمثيليات فسوف يتشرب المادة العلمية بأسلوب أفضل وأسهل وأكثر جاذبية من أسلوب التلقين التقليدي المباشر .. ولا شك أن المسرح من أفضل الوسائل المغرية والفعالة والأكثر سرعة ووصولا إلى عقل الطفل ووجدانه بحيث يمكن استخدامه في التعليم والتربية والتثقيف وأيضا التسلية الفنية الممتعة.

وهذا ما ستحاول المؤلفة أن تكشف عنه من خلال تحليل المضامين التي تناولها كتاب الدراما للطفل في مصر في الفترة ما بين ١٩٦٦ : ١٩٩٠ وإظهار مدى التطور الفكري والتربوي الذي وصل إليه هذا الفن والأثر الذي يمكن أن يحدثه في نفوس أطفالنا.

وبداية هناك تساؤلات حول إمكانية هؤلاء الكتاب ، هل استطاعوا أن يدركوا الجوانب الإنسانية التي يجب أن تعالج ؟ وكيف عولجت ؟ مثل تجسيد تجربة ما في العمل المسرحي الموجه للطفل ، هل رأي الطفل من خلاله طفلا في مثل سنة يواجه مشكلات طبيعية يتخذ إزاءها موقفا معينا ، ويتصرف بطريقة طبيعية ومنطقية بحيث يتوصل إلى حلول مشكلاته وذلك إضافة إلى خبرات الطفل المتفرج أو المؤدي تمثيلا مما يزيد ثقته في ذاته عن طريق التبصر بالحياة وأساليب السلوك في إطار غير مباشر ن وبالتالي يعمق وعيه بنفسه والآخرين.

فهل استطاع هؤلاء الكتاب أن يدركوا الجوانب الإنسانية التي يجب أن يتناولونها ويعالجونها تربويا ونفسيا وتسلية ، أم أنهم فشلوا في هذه المهمة الفنية والتربوية في آن واحد ، أم أنهم نجحوا في إحداها وفشلوا في الأخرى ؟

وبتتبع أهم الأعمال التي قدمت علي مسرح العرائس أو مسرح الطفل للأطفال ، سنحاول تحليل الفكرة المحورية التي تناولها كل مؤلف ومعالجته لها مع تقييمها تربويا وسيكولوجيا:

أولا : معالجة الفكرة المحورية من خلال القيم السلبية :

الإهمال والكسل وما يقابلهما :

الإهمال والكسل من العادات السيئة في أطفالنا والتي يجب ألا نتوانى في معالجتها ، وذلك بالبحث عن الباعث لها والعمل للتخلص منه من خلال تأكيد الإرادة الإيجابية عند الطفل فالإهمال من الآفات السلوكية التي تنطوي علي عدم الشعور بالمسئولية ، ومن هنا كانت المهمة الملقاة علي عاتق المسرح في توجيه الأطفال لهذا السلوك لأنه لا مكان لهم في المجتمع دون أن يكونوا أعضاء صالحين قادرين علي المشاركة بالجد والعمل والكفاح.

وقد طرحت هذه القيمة في أكثر من عمل فني ، وجاء تناولها بالأسلوب الواقعي السطحي ، أي بمعني نقل الموقف والأحداث نقلا مباشرا من الواقع الحياتي للطفل ، دون أي رؤى درامية وقد تناول بيرجوزيف مؤلف برنامج صحصح وجميلة في عام ١٩٦٧ ــ تلك القيمة ، فجسد الكسل والإهمال في شخصية صحصح في مواجهة شخصية جميلة المتفوقة المحبة للآخرين .. وقد طرح هذه القيمة من خلال مقدم البرنامج (الراوي) ، وهي الشخصية

المحورية التي تعلق علي الأحداث والمواقف فالمقدم يسرد لنا أساليب الكسل والإهمال عند صحصح عند إيقاظه وإهماله لقيمة الوقت ، ويتضح من محاولات المقدم انه يقدم علي المستحيل مع صحصح:

المقدم : برضه ما فيش فايده .. وبعدين أنا غلب حماري مفيش حد عنده فكره بيها .. بس .. لقيتها إحنا نفتح الراديو ونعليه على الآخر.

المقدم هو الشخصية التي تقوم بإيقاظ الكسلان المهمل بصوت الراديو العالى ، لكن سلوك المقدم خطأ تربوي ، قد يثير الطفل المتلقي ويقلده فيما بعد مما يجلب عليه العقاب من الكبار ، وذلك أن سلوك الكبار في المسرحية يجب أن يكون قدوة تحتذي ، إذا كان يقاوم ويحارب قيمة سلبية مرفوضة.

وحين يستيقظ صحصح يصفه المقدم بالكسل في حركته وإهماله تنظيم فراشه ، مما يدعو أخته جميلة إلى الإسراع إلى مساعدته إنقاذا للموقف وللوقت الذي تعرف قيمته .. فيتأثر المقدم من سلوكيات جميلة الإيجابية فيمتدحها ويثني عليها ، بينما يذم صحصح ويشجب كسله دون أي توجيه أو إرشاد ، سوى عقد مقارنة نقدية بينة وبين جميلة ، يسخر فيها المقدم من صحصح ويكثر المقدم من إيراد الملاحظات علي الأخطاء التي يقع فيها صحصح.

المقدم : إيه ده .. أيه اللي أنت بتعمله ده .. تعالى هنا . وضبي للأفندي سريره يا جميله .. برافو جميله .. صفقوا لها .

المقدم : والله لا أنت عارف ولا حاجة ..

المقدم : قف تعالى هنا .. مش عارف يمينك من شمالك .

: (إن الأولاد في جميع مراحل الأعمار ، غالبا ما يشعرون ، عندما يوبخهم الكبار أو ينتقدونهم ، أو يأمرونهم أمام أصدقائهم ، الإحساس بالإهانة ، والذي ينبثق عن خشونة هذه المعاملة أمام أولئك الذين ينشد ثناءهم واحترامهم له) (٣٤).

فكان ينبغي علي المقدم أن يلطف من لهجة الملاحظات التي يلقي بها علي صحصح بقصد توجيهه ، وذلك كي يساعده علي تعميق إحساسه كطفل بأن يعامل كإنسان ناضج مسئول عن نفسه ، في حين يتوجه المقدم بتوجيه صحصح لتقويم سلوكه يستفزه بعقد مقارنة بينه وبين جميلة المتفوقة ، ونقد سلوكياته بسخرية ، أو إظهاره بمظهر العاجز كوسيلة لإرغامه علي الطاعة ، فقد غاب عن المؤلف أن هذا التصرف من الكبار قد يبعث روح الحقد والإحباط والغيرة بين الأطفال ، فالسلوك الخلقي لا يمكّن أن يكون ببساطة ذلك السلوك الذي يوافق ما تمليه سلطة معينة ، لأن ما هو خلقي لا يمكن تسويته بالإذعان للأمر المباشر.

فإذا لم أكن حرا في الاختيار من بدائل السلوك المتاحة لي ، فلا أستطيع أن أدعي بكل تأكيد أنني أتصرف باعتباري فردا خلقيا في فعل ما أفعل.

فإن استخدام أسلوب نقد الأطفال على تصرف غير مرغوب ، فهنا ينبغي إدراك جانبين هامين يختص أولهما بحقيقة أنه لا يجب السكوت علي أخطاء الأطفال ، فإحدى المهام الأساسية للكبار أن يوجهوا أطفالهم إلى ما هو صواب ، وتوجيه نظرهم إلى الأخطاء إذا ما صدرت عنهم .. ويختص ثان الجانبين بحقيقة أن الأفراد عامة والأطفال خاصة حساسون للنقد ، وقد يبدو مع طرح هذين الجانبين أنه لابد من إدراك صورتين للنقد إحداهما مدمرة للطفل وصورته

أمام نفسه وأمام الآخرين .. والأخرى بناءة جداً وهي الموجهة إلى الفعل الذي ارتكبه ... (٣٥)

وقد استمر المقدم في إبراز محاسن جميلة والسخرية من سلوكيات صحصح الرديئة طوال الفصول الثلاثة .. ولم يتعمق المؤلف في طرح أي فكرة كي يبلورها ، كما أنه لم يعط المقدم الفرصة للتوجيه البناء لصحصح ، ولكن المؤلف هنا اكتفي بتشجيع جميلة بلفظه "برافو" والسخرية من صحصح بكلمة " آل جدع آل " ، فجاء رصده لفكرة الإهمال بصورة مبسطة عشوائية الطرح دون حبكة فنية تتراكم من خلالها الأحداث لتعميق الفكرة وإبراز مساوئ هذا السلوك ، حتى نحذر طفلنا المتلقي منه بأسلوب فني جذاب وممتع.

فأننا لا نعلم الأخلاق للأطفال بمكافئتهم وعقابهم ، وإنما ينبغي أن نعلمهم جانبا واحد من الأخلاق هو الاتساق ، بأن نعلمهم كيف يبدعون في تكوين عادة الالتزام ببعض القواعد الأساسية نحو ما هو معقول ومتسق من جزئيات ، نتيجة لما يرتبط بها من حوافز وجزاءات ـ فليس من المناسب أن نعطي الأطفال لمحة خاطفة عن قصور العقل أو التصرف وهم لا يزالون يتحسسون طريقهم ، فاستخدام المفاهيم الخلقية بما تحمله من معاني الاستحسان أو الاستهجان تعكس هذا العنصر الوجداني القوي ، الأمر الذي يجعل الطفل الذي اكتسب سلوك الإهمال ميالا إلى رفضه.

ولكن هذا التوجيه التربوي لم يؤخذ به علي لسان المقدم ، الذي أكتفي بأن يأخذ من جهورة صوته تحذيرا دون الالتزام بأي تهذيب تربوي يتخذ من الفن وسيلة غير مباشرة للتوصيل ، فرنين الصوت المرتفع المشجع دائما لجميلة ولسلوكياتها له وقع محبط علي مسمع صحصح ، في نفس اللحظة التي يسخر

هذا الصوت منه ، مما يؤدي إلي شعور صحصح بالغضب إزاء إحساسه بالعجز علي أن يكون محبوبا مثل جميلة:

المقدم : بلا خيبه .. الأفندي نقوله أرسم يكتب " صحصح جدع" يا سيدي خطك وحش.

شريف جميلة بترسم ورده .. فيه أجمل من كده اسمع .. أسمع أنت نصيحتي بلاش ترسم.

هكذا تتولد الغيرة بين الأطفال ، بل وقد تكشف عن نفسها في صور مختلفة منها الحقد والعدوانية كالعراك أو تحطيم لعب الطفل الآخر .. فكان ينبغي علي المؤلف أن يتنبه إلى أسلوب التوجيه الذي من المحتمل أن يولد نوعا من سوء الفهم المتفاقم في المشاعر بين الطفلين ، لأن الصدق في معاملة الطفل ومساعدته وتبصيره نحو مشاكله بالتحديد هو أفضل اتجاه بناء يستطيع أن يسلكه الكبار نحو الصغار .. فأن استعملت كلمة " الإخفاق " كتعبير عام قد توحي للطفل بأنه مخفق ، وتصبح سمة تلازمه حتى الكبر والأفضل ألا تتحدث عن الإخفاق بل تحدث عن الصعوبات التي تقف في سبيل الطريق وكيفية التغلب عليها.

فمستقبل الأطفال والحفاظ عليهم من أجل المستقبل ، يتوقف علي توجيهنا وإرشادنا كمواطنين كبار مسئولين تجاه هؤلاء الأطفال ، وذلك بأن لا نسمح لأحد أن يحرمهم أو يهملهم أو يسئ معاملتهم أو أن يحقرهم . فلن نسمح لأحد أن يحولهم إلى شخصيات عدائية تفيض بهم المرارة . بل واجب الكبار أن يتكاتفوا من أجل تقديم كل ما يمكن أن يحظى بالترحيب والتحسن في العلاقات الناشئة بينهم وبين الأطفال ، وذلك بالإشادة ببعض السلوكيات التي تتسم بالقوة

في شخصية ، مثل شخصية صحصح ، وذلك بتشجيعه علي حسن إبرازها واستخدامها . فهذا التشجيع قد يعينه علي نسيان السلوكيات الرديئة ، بل ويمكن تغييرها أو محوها ، وهذا يحتاج من المؤلف دراية تربوية ونفسية للطفل .

ولكن أسلوب المؤلف في المعالجة لموقف صحصح أسلوب لا يصح التعامل به وإبرازه ، الأمر الذي قد يكون بينهم من هو في نفس مأزق صحصح .. فنزيد من ضعف الثقة بأنفسهم خاصة إذا كانوا شديدي الحساسية وإذا كان هذا الدور التربوي ضروريا ومطلوبا من الكبار سواء في الأسرة أو المدرسة أو النادي أو أي تجمع طفولي ، فإن ضرورته تتضاعف في مجال مسرح الطفل الذي يملك تأثيرا نفاذا علي الأطفال ــ لا تملكه التجمعات الأخرى ــ لأنه يتوسل بوسائل فنية مثيرة وممتعة ومحببة لدي الأطفال الذين يسلس قيادتهم بين جنبات المسرح بأسلوب أفضل منه بين جدارن الأسرة أو المدرسة.

نفس قيمة الإهمال يتناولها المؤلف والمخرج محمد شاكر في العمل الدرامي "سمسم وحماده ونانا " ــ التي قدمت علي مسرح العرائس في عام ١٩٨٢ ــ فقد تناول قيمة الإهمال بأسلوب زاخر بالاستهجان لسلوك حماده المحب للكسل ، ويقابله شخصية سمسم المتفوق ، وتطرح الفكرة من خلال الراوي الذي يبدو وقعه التربوي أفضل من المقدم مع صحصح.

والعمل يبدأ بأغنية استهلالية ترسم فيها كل شخصية سماتها وعاداتها وذلك تنويه عن أحداث العمل.

سمسم : أنا سمسم .. هادي وشاطر ومسمسم وبأحب ألون وارسم وأذاكر كل دروسي .

حماده : أنا حماده الفهلوي .. كسلان وبأحب النوم وأحب اللعب قوي ..
وأحب أعمل واجبي ألاقيني تعبان قوي .. كراريسي مشخبطه ..
هدومي ملخبطة .. واقعد في الفصل تايه.

فعادة ينجذب الطفل للأغنية السلسة البسيطة ، فتجعله كثيرا ما يدندن بها خاصة إذا كانت هذه الأغنية مرتبطة بالحركة والموسيقي المرحة الخفيفة فيزداد حب الطفل لها ، وخاصة إذا كانت هذه الأغنية تناسب تفكيره وخياله فيتعايش الطفل معها بكل وجدانه:

يوظف الغناء الصوت بصورة كثيفة مركبة مما يجعله أكثر أنماط التوظيف الصوتي في المسرح تعقيدا وثراء ، فالصوت ينشط في عملية الغناء علي المستويات اللغوية والإيقاعية والنغمية ، ولهذا كثيرا ما يلجأ المسرحيون إلى الغناء ، لإضفاء درجة من التنوع علي النسيج الصوتي للعرض المسرحي ، ولخلق نوع من التقابل الإيقاعي والنغمي .. بين الحوار المنطوق والمقاطع الغنائية.(٣٦)

وأغنية حماده الفلهوي قد تجذب انتباه كثير من أطفالنا ، فيتعلق بها الطفل نفسيا لأنها تفتح وعيه علي السلوكيات التي يتضمنها مضمون الأغنية:

: (إن الأغنية بوجه عام لها تأثير كبير علي الطفل تنمي الواجدان أولا ثم تنمي المعلومات وتنمي العقل ، بالإضافة إلى أن فيها تنمية جسدية عندما تصاحب الحركة ، أو باختصار كل ما أريد أن أعلمه للطفل يمكن أن أعمله عن طريق الغنية من سلوكيات وقيم ومثل ، ومن ناحية المضمون لابد أن ترتبط بالطفل ويشتق من عالمه المحيط به طبقا لمرحلته السنية ، من عالم الأسرة الطبيعية والحيوانات الأليفة ، من اللعب نفسه). (٣٧)

فتيمة حماده في الأغنية الاستهلالية قد تثير اهتمام الطفل أكثر من تيمة سمسم ، لذلك ينبغي ألا ينبعث في بثها المرح والنشوة . حتى لا يحبها الأطفال خوفا من ترديدها واكتساب مضمونها وما يتضمنه من سلوكيات مرفوضة ، ويثير اللحن تيمة سمسم الهادئ الشاطر ، ويفضل لو استعان ملحنها بنغمات منبثقة قريبه من ابتكارات الطفل ويبرز فيها عنصر الإيقاع الذي يجذب الطفل للأغنية.

ولو انتقلنا إلى القيمة الأساسية في النص نجده يتبع نفس الترتيب والتسلسل لصحصح وجميلة ، يسرد المقدم – الرواي – الأحداث ويعلق عليها متتبعا سمسم وسلوكياته اليومية ، وهي غالبا سلوكيات طيبة يمتدحها المقدم من حين لآخر ، كما كان يمتدح المقدم جميلة في العمل السابق.

المقدم : هايل يا سمسم .. عظيم .. شاطر قمور.

أما حماده فهو نسخة من صحصح في سلوكياته التي يتجسد فيها صورة الكسل والإهمال ، ويصر المقدم أن ينبه إلى الخطأ دون جدوى :

المقدم : لا يا حمادة .. دا الكسل ما خلي حد في يوم وصل والكسلان دايما خسران.

ويحاول المقدم ترغيب حماده في النشاط والاجتهاد فيعقد المقارنة بينه وبين سمسم الشاطر الهادئ .. وبالتالي تظهر النتيجة غير المرجوة من حماده:

حماده في ضيق : سمسم .. سمسم .. أنا مش سمسم .

وهنا يظهر التصرف الذي ينم عن العناد والضيق بأخيه سمسم الممدوح ، رغم أن المؤلف يحاول أن يستهجن حب حماده للكسل والنوم ويعقد مقارنة تجنح إلى النزعة الإرشادية ، إلا أنها كان لها رد فعل الضيق والعناد من حماده

وقد ولد في نفسه الإحساس بالذنب لتكراره الخطأ وهذا يتضح في معاملة المقدم له بأسلوب النهي والنهر والمقارنات النقدية التي تشعره بالضالة وعدم الكفاءة وبالتالي عدم الأمان.

وكان من واجب المقدم هنا ، أن يساعد حماده علي التحرر من الإحساس بالذنب .بأن يساعده علي إدراك أنه لا يوجد إنسان كامل ، وأن كل إنسان يرتكب الأخطاء . المهم ألا يكرر الخطأ طالما أدرك ذلك ، ومساعدته باكتشاف السلوكيات الطيبة في نفسه ، والأعمال التي يتقنها والتي تستحق المديح .. إن هذا بمثابة الأسلوب المناسب لضبط سلوك الطفل وتعميق ثقته بالنفس بالابتعاد عن مواجهة الانتقاد أمام الآخرين ، فقد تكون مساعدتنا لهم بهذا الأسلوب التوجيهي إضافة للإيجابيات التي ننشد تدعيمها في نفوسهم.

ولو انتقلنا مع سمسم وحماده داخل الفصل الدراسي نجد نفس التماثل : لسمسم المدح والثناء لتفوقه ، والسخرية لحماده لكسله واستهتاره :

المقدم : .. إيه رأيكم في الواد سمسم .. شفتم شاطر إزاي وواخد باله ومذاكر دروسه ...

ومع حماده يتوجه الأستاذ بأسلوب التلقين المباشر لإهماله واجبه بسبب انصرافه لمشاهدة التليفزيون :

أستاذ الفصل : شوف يا ابني أنت مستقبلك في دراستك .. وضروري تنظم وقتك وتعمل واجب المدرسة وتذاكر أولا ، وبعد كده أتفرج علي التليفزيون زي ما أنت عايز ، بس بشرط تكون خلصت واجبات المدرسة ، وما تأخرش منها حاجة وتذاكر دروسك ودي آخر مرة يا حماده حاسمحك فيها.

إن الأسلوب الذي يقتضي بالتعامل مع العقاب ليس هو بالأسلوب الأمثل ، حيث أنه لا يخلق فردا يستوعب في بنائه النفسي القواعد الأخلاقية فكل ما يمكن للعقاب أن يفعله هو أن يكف السلوك غير المرغوب ، إذا ما تحسب صاحب السلوك إمكانية عقابه ، أما إذا غابت احتمالات توقيع العقاب صدر السلوك غير المرغوب ، ومن ثم فأن تأثير هذا الأسلوب غير معمر.

أما أسلوب السماحة فهو أسلوباً كافياً بذاته لإرساء دعائم الأخلاق . فإدراك الطفل أن ما فعله من سلوك غير ملائم أو غير مقبول نتيجة حرمانه من شئ مرغوب يكفل له في الوقت ذاته فهما لأسباب عدم قبول سلوكه .. ومن ثم فأن هذا الأسلوب يحجب في ظل استخدامه مع الطفل التوجيه والفهم ، ويتركه لنفسه في حيرة من أمره(٣٨).

ومن الخطأ ألا يكشف المؤلف في حمادة أي سمة إيجابية حتى يدفعه إلى الأمام ، أو لا يعاقبه قبل نجاحه في نهاية العام رغم كسله وإهماله للمذاكرة ، فقد انتهى العرض بنجاح حماده ، وهي نفس النتيجة التي حصل عليها سمسم الشاطر . فقد تساوت النتائج فلا فرق بين مجتهد منظم وبين كسلان.

وفي العمل المسرحي : "حكاية السقا " تأليف سمير عبد الباقي أيضا عرضت علي مسرح العرائس عام ١٩٦٧/٦٦ وتتجسد حالة الكسل في بطل العمل وهو معاطي السقا الرجل الذي يتكسب رزقه اليومي من عمله الشاق سقا لسكان أهل الحي ، ومعاطي إذا كان راضيا مؤمنا بأن رزقه من عند الله ، فإن زوجته لا تقنع بهذا الدخل البسيط وتواصل مطاردتها له تحقيقا لطلباتها حتى يقع معاطي مجهدا من التعب والخوف من زوجته في غيبوبة .. وإثناء الغيبوبة يحلم بأصداء حالته العملية في الواقع الحقيقي كما يتمثل في حالة الكسل كهروب

من معاناة الواقع .. هذا الهروب الذي أسعده وتعايش معه في سعادة وبهجة بلا كفاح أو مشقة ، ومن هذا المونولوج لمعاطي نتعرف علي مدي معاناته في الواقع:

معاطي : أنا سقا .. والاسم معاطي .. ومطاطي للناس ومراتي من عالي لواطي .. وفي بلدي كأني في الغربة ع الدقه أنا عايش .. ومراتي خلتني علي باب التربة.

وفي مقطع آخر نسمع أنين معاطي من عمله الشاق:

معاطي : مدي يا خطوة مدي .. مدي .. تاتا تاتا .. علي قدمي يا حمل أرحم قدمي .. وكتفي يا حمل أرحم .. دابت خفي.

تلك هي الحياة الشاق والمعاناة التي يعيشها معاطي السقا ، وهي الحياة التي كان لابد أن يهرب منها إلى التنفيس في الأحلام حتى يعوض ما يعانيه في الواقع المرير من مشقة وزوجه جشعة ، ومع سقطته في غيبوبة يحلم بما تتمناه نفسه وتأمله ، فينتقل إلى مدينة العرائس عن طريق طائر كبير يحمله إليها .. وهناك ترحب به العرائس بسعادة وفرح ، ويقيم بقصر فخم ويختارونه أميرا للمدينة بعد زواجه من أجمل الأميرات هو ورقه (وهي سمات وملامح ليست في زوجته في الحياة الواقعية).

ويستلقي معاطي في القصر علي ظهره وحوله العرائس يقمن علي خدمته وهو يضع رجلا علي الأخرى:

معاطي : أول مرة البطن حتزغرت .. بالله بعد منتغده ونتمدد..

معاطي : دي أمور حتخلي العقل يطير أكثر ما هو طاير .. دي ضروري الجنة .. يا أنا بحلم.

تلك هي البدايات الأولي لحياة الكسل التي يحلم بها معاطي بعد معاناته في الواقع الشحيح ، في هذه الحياة الخيالية يتحقق كل آماله وأمانيه.

بلا جهد أو مشقة .. ولكن بشرط ألا ينتمي لبلاد أخري أو ناس آخرين :

الأمير ة : كل أبواب البيت مفتوحة .. تتمتع بخيراتها وأوعي تفكر في بلاد ثانية .. ولا تحن لناس تانيين.

لقد كان هذا الحلم بمثابة صراع نفسي لمعاطي بين الواقع وما فيه من عمل ومعاناة ومشقة، وبين حلمه وطموحاته التي ينفس بها عن كل ما يفتقده:

إن الحلم قد يكون مداره سواء جاء واضحا أو تراءى رموزا شيئا مما هو معروض في الوجدان ، فلا يقتصر علي الأفكار والمشاعر والأحاسيس والانفعالات والعواطف الحسية في مستودع ذاكرتنا ، ولكن العقل في وسعه خلال الحلم ، أن يدمج هذه العناصر المختلفة فينشئ منها مواقف جيدة ، وهذا هو الذي يجعل أحلامنا دائماً ، تبدو لنا في اليقظة ، فريدة لا عهد لنا بما جاء فيها انفعالات شديدة وبخاصة الانفعالات المتصلة بالفرح البالغ أو الحزن الأليم والرغبات. (٣٩)

إن يقظة معاطي من الحلم هي بمثابة يقظة لطموحاته الناقمة علي حياة المشقة باحثا عن السبيل الذي يحقق له السعادة في الحياة وهو العمل والعلم الذي هو مفتاح كل باب للسعادة.

العروسة : تعرف تقرأ ... ؟

معاطـــي : عمري ماعتبت كتاب .

العروسة : ضاع مفتاح الباب .. يا خسارة .. لو يوم تقدر تقرا كتاب .. كنت لقيت للسكة أمارة.

هكذا تشير العروسة في الحلم لمعاطي علي طريق السعادة الحقيقية : العلم يفتح باب السعادة .. وهنا يبدو توظيف الكاتب للحلم توظيفا تربويا إرشاديا ، حيث جعل عرائس الحلم ترشد معاطي نحو الاعتزاز بالعلم .. ومن هنا جاءت يقظته لتلك القيمة الغائبة عن وعيه ، فالحلم يهديه إلى ما يحقق له السعادة ، الحلم جزء من الحقيقة ، فبإرادة الإنسان يمكن أن يحقق ما يهديه إليه ، هذا التوجه من المؤلف بقيمة العمل والعلم إشادة له:

أما بالنسبة لقيمة الإهمال في العمل المسرحي : "علي فين يا عروسه" ، لمؤلفه أمين بكير ـــ فقد جاء تناوله للإهمال من خلال شخصية الطفل عمرو المخرب لممتلكاته الخاصة من ألعاب وعرائس ، فهو يتعامل مع عرائسه بقسوة تؤدي إلى تحطيمها مما يثير غضب تلك العرائس علي عمرو .. وتتكاتف من أجل حرمانه من اللعب معهم حتى يدرك قيمتها كأشياء لها دور في حياته ، دور يتمثل في إسعاده وتسليته:

القرد : وبعد ما نخاصمه ما هو حايجبنا ويلعب بينا غصب عنا.

الثعلب : كل واحد فيكم ير وح في مكان ما يقدرش عمرو يوصله أبدا مهما تعب .. ومهما دور.

أن الألعاب والعرائس حين وقع عليها الظلم أصرت بالإجماع علي عقاب عمرو بالاختفاء منه وحرمانه من اللعب معهم ، دلالة علي أهمية العقاب بالحرمان من أجل اكتساب عادة المحافظة علي الأشياء .. وأمام هذا الموقف من

اللعب نجد مواجهة الوالدين لإهمال عمرو مواجهة فيها التسامح والتساهل مما قد يشجع الأطفال علي تقليد عمرو في إهماله ، هذا التسامح هو في نظر التربويين أسلوب خطأ مع الطفل ، وتؤكد كلير فهيم برأيها هذا الخطأ التربوي:

: (إن تشجيع الأباء لشعور الطفل بالملكية من غير مبالغة يساعد علي غرس الاتجاهات الإيجابية نحو احترام ملكية الغير ، وينمي في نفوسهم قيما واتجاهات سلوكية نحو الأمانة ، ذلك أن الطفل الذي لم يدرب منذ طفولته في محيط الأسرة ليفرق بين خصوصياته وخصوصيات الغير ، قد يصعب عليه في الكبر خصوصا في سن الطفولة المتقدمة (المراهقة) أن يميز بين ما يحق له وما لا يحق له ، بل يصبح أكثر ميلا إلى الاعتداء علي حقوق وملكية غيره من أقرانه) (٤٠) .

وقد ازداد تجسيد هذا التسامح بتقديم صاروخ هدية من مدرسته مكافأة النجاح ، ليعوضه عن لعبه التي حطمها بالإضافة إلى تدليل الأم.

الأم : لو جاوبت كويس .. ونجحت في الامتحان .. ليك عندي هدية جميلة خالص ...

طفل مخرب وأم تمنحه الدلال ولا توجيه لخطئه . فأسلوب التدليل هذا قد يجعل الطفل لا يعترف بخطئه .. وعند حصول عمرو علي الصاروخ الهدية يتحدث إليه :

عمرو : يا سلام .. حلو قوي .. أنتي بقي حاتفضل معاي طول الإجازة رايح ألعب معاك ،وحتكون صاحبي الوحيد ، حاحافظ عليك ومش حا اكسرك متخافش.

إن هدية النجاح التي نالها عمرو .. لم تردع إهماله لأدواته المدرسية التي يجسدها المؤلف في صورة كائنات تتحدث إلى صاحبها وتعاتبه وتحاور ، فالتلميذ بدون حقيبة وكتاب وقلم لا يستطيع أن يتعلم ، فالعلم قيمة لابد من تلقيها والحفاظ عليها وإلا فقد الإنسان كل شئ.

وإذا كان المؤلف يري من هذا الإتلاف للملكيات الخاصة لصاحبها سمة من سمات حب الاستطلاع لا كتساب خبرة أو اكتشاف الحل والتركيب للأشياء ، فقد تجسيد حب استطلاعه في الإتلاف بغرض التخريب وعدم المبالاة بالأشياء التي تعرض لها والتي يستمع بتحطيمها كما يبدو من النص ، وهذا يؤكد عدم إحساسه بالمسئولية تجاه ما أوقعه من فساد للعرائس التي أجمعت علي عقابه ، في حين يقوم الكبار بتدليله علي تصرفه مما يؤدي إلى تكرر سلوك الإهمال مرة ثانية في أدواته المدرسية دون مبالاة أيضا :

إذا ما كبر الطفل وكانت تصرفاته من حيث الإتلاف تزيد عن تصرفات أقرانه بشكل مبالغ فيه ، فقد نسمي هذا الطفل مخربا ... ولكن لماذا يلجأ بعض الأطفال إلى المبالغة في التخريب والإتلاف ، وتأتي الإجابة :

- للنمو الجسمي والنشاط الزائد مع الحياة حياة مغلقة مملة ليس بها نشاط يستنفذ النشاط الزائد عند الطفل.
- للنمو الجسمي الزائد مع انخفض مستوي الذكاء بحيث لا يتمكن لضعف عقله من استغلال عقله نشاطه الجسمي فيما يعود عليه بالفائدة ويحول دونه والتخريب أوقد يلجأ الطفل إلى إثبات وجوده والسيطرة علي البيئة كنتيجة للشعور بالنقض أو كنتيجة للتدليل الشديد(٤١).

ولعل إهمال عمرو قد يغتفر له في سبيل تقويم أقرانه ، أما إهمال المؤلف في معلوماته فهذا لا يغتفر له.

فالمؤلف قد حدد المرحلة العمرية التي كتب المسرحية بمرحلة ما قبل المدرسة أي مرحلة الحضانة .. وذلك من خلال الأغنية الاستهلالية التي يتغنى بها عمرو:

عمرو يغني : يا ناس سيبوني .. حاتأخروني الدنيا برد .. الدنيا .. برد. أبله الناظرة تحب الورد..

هذه المرحلة السنية يتحتم الحذر معها فيما تتلقاه ، فهي في مرحلة التخزين للمعلومات التي قد يستفيد بها فيما بعد من خلال الإبقاء عليها في مستودع الصور الذهنية:

: (فالطفل في سن الرياض تستطيع أن تقنعه بالكتب التي تحمي خبرته وتعطيه معلومات جديدة عن الأشياء المألوفة .. وتكون هذه الكتب بالنسبة إليه منابع تسلية ومرح .. وبذلك نفتح أمامهم خزائن المعرفة الواسعة والأفكار الغزيرة الموجودة في كتب الأدب ونحب لهم أن يفتشوا عنها كما أن نحب لهم أن يستمتعوا بها في الحاضر ويستفيدوا منها في سنواتهم المقبلة)(٤٢).

وحرصا علي ما يكتسبه الطفل في هذه المرحلة يؤخذ أيضا علي المؤلف أمين بكير إهماله للمعلومة الفنية كما وردت علي لسان الصاروخ أثناء رحلته مع عمرو :

الصاروخ : تعالى بقي ندخل مسرح الباليه .. وعلي فكره الباليه ده من أرقي أنواع الرقص التعبيري .. وحنشوف رقصة باليه علي

موسيقي الدانوب الأزرق للفنان الموسيقار العالمي تشايكوفسكي العظيم .

أن تردد المعلومة الخاطئة يرسخها في أذهان أطفالنا بعد سماعها ، فيجب أن نحرص كل الحرص علي الاهتمام بصحتها .. فمن المعروف أن مؤلف موسيقي الدانوب الأزرق هو جوهان شتراوس ، وليس تشايكوفسكي كما ذكر المؤلف بالنص المسرحي ، فإذا كان عمرو يهمل ويخرب اللعب والعرائس ، فإن المؤلف يختار الصاروخ مرشدا وموجها له في معاملة الأشياء:

الصاروخ : عندك مثلا كل اللعبات .. أوعي تفكر أنها شئ هين لازم يا صاحبي تحبها .. وتراعيها .. ودايما وتملي تحاسب عليها .. لأنها دي وسيلتك للسعادة خطوة جديدة تتعرف بيها علي الأشياء . كل سر الأشياء في الحياة.

الصاروخ اللعبة تجلب السعادة لعمرو ، فهو يحمله إلى عدة رحلات حول العالم لاكتساب المعلومات التالية:

الصاروخ : تونس بلد سياحي .. مشهورة بالزيتون .. وكل البيوت زي ما أنت شايف كده مدهونة باللون الأبيض والجبال كلها مزروعة ولونها أخضر.

الصاروخ : إحنا فوق مدينة مشهورة في أمريكا مليانه باللعب عملها فنان مشهور وعظيم علشان يسعد بيها أطفال العالم .. اسمها ولت ديزني.

الصاروخ : خإلى بالك يا صاحبي .. القمر ما فيهش جاذبية نهائي.

عمرو : يعني أيه.

الصاروخ : يعني مفيش وزن .. كل حاجة ما لهاش وزن وتبقي خفيفة
وممكن تطير. في الهواء مهما كان وزنها تقيل يعني ما تبعدش
عني أحسن تطير بعيد.

أن معلومة الوزن علي سطح القمر كمعلومة عملية هي خطأ علمي وردت في النص فالكائنات علي سطح القمر تتعامل بنسبة سدس الجاذبية فلا تستطيع حفظ توازنها ولذا تبدو وكأنها تتحرك بخفة دون ثبات علي سطح القمر ، ثم أن هذه المعلومة العلمية مدونة بكتاب وزراة التربية لمادة الجغرافيا لطلبة الصف الثاني الثانوي ، فالمعلومة لا تتفق مع مرحلة عمرو السنية الذي يتغني بأغاني الحضانة ، وإذا كان المؤلف يري أن مسرح الطفل يحضره الكبار مع الصغار فكان ينبغي حرصه علي صحة المعلومة.

وهكذا جاء سرد تلك المعلومات لطفل المرحلة المبكرة ، ومثل هذه المعلومات التي تناسب أطفال المرحلة المتوسطة ،من الممكن للطفل أن يكتسبها من المناهج المدرسية ، وهنا قد نصيبه بالملل تجاه ما يسرد عليه في المدرسة أو في المسرح .. فالنص لا يحمل في مضمونة ما يثري خيال الطفل ولا يبلور شخصية قدوة يحتذي بها ، ولا توجيها أو تهذيبا أخلاقيا كرد فعل السلوك التخريب والإهمال .. وفي دراسة لأمين بكير يقول:

: (أن النشاط التخيلي عند الطفل ، ذلك الكائن الحائر يستطيع أن يواصل تفكيره علي مستوي أقل من التركيز حتى يقدر علي حل مشاكله التي لا يستطيع أن يعالجها عندما يتعامل مع الحقائق ليتغلب علي حدوديته وليتغلب بخياله علي بعض التزاماته ، والكلمات بمفردها وبدون وجود تخيلات قد تنقل الفكر ، وفي الأشكال الأكثر تجريدا من التخيلات الفكرية قد تكون غائبة بصورة كلية فقط ،

ولكن وجودها يعمل كحقائق عندئذ قد يقال أن التخيل يلعب دورا هاما والتوقع بهذا المعنى يعني التخيل كعملية رمزية والتي قد يحدث فيها المشير الغائب استجابة حاضرة أن التخيل عملية نشيطة جدا لدي معظم الأطفال في سنوات ما قبل المدرسة . وجـــدير بالذكر بأن عملية التطبيع الاجتماعي تقلل من سلوكه التخيلي ، فأن تخـــــيلات الطفل ، قد تكون عادة ، في هذه المرحلة العُـــــمرية جامحة)(٤٣).

يتضح من الفقرة السابقة إيمان المؤلف بالنشاط التخيلي عند الطفل ولكن تطبيق هذه الدراسة لم يكن في الاعتبار عند تقديمه لعمله (علي فين يا عروسه) . إلا إذا كان أسلوب إخراج رحلات الصاروخ فيها ما يثير خيال الطفل بفعل المؤثرات والمفردات الجمالية للمسرح وهذا غير مذكور في نص الإخراج.

ومقولة المؤلف في نفس الدراسة:

: (أن بعض العاملين مع فنون الطفل له يقدمون أعمالهم بطريقة عادية ، والمقصود هنا بعادية الطريقة ، هو نمطية العطاء فذات توجيهات إلا شئ في تلقين المعلومات المعرفية لمنع الاستخفاف ــ لا تغفل ذلك ، لا تكون ولد تكون ولدا سيئا ــ فالخيال هنا لا يمكن أن يعمل) (٤٤).

إن المؤلف يناقض في دراسة الجانب التطبيقي لعمله "علي فين يا عروسه" وتعتبر الفقرة السابقة نقدا وتقييما لما قدمه للأطفال من معلومات منهجية بالتلقين المباشر . وبالتالي لا خيال في المعلومة ، كما أنه لا يمكن لطفل الحضانة أن يستفيد من تلك المعلومات التي تعلمه أن تونس تشتهر بالزيتون ، وأمريكا بناطحات السحاب ، ومسرح الباليه الذي يقدم أرقي أنواع الرقص

التعبير .. وهي معلومات أيضا لا تناسب تلك المرحلة ، وقد تتعدى العاشرة وما بعدها.

ولو انتقلنا إلى قيمة الإهمال في مسرحية "شقاوة كوكو" تأليف مرسي سعد الدين ، والتي قدمها مسرح الأطفال البشري في موسم ١٩٦٩/٦٨، نجد أن المؤلف اتخذ من الشقاوة والإهمال للطفل قيمة للمسرحية ، أخذت تبرز شقاوة كوكو من سلوكيات غير سوية وردود أفعاله علي المجتمع المحيط به ، فالشخصية الرئيسية هي كوكو ذو الأربعة عشر عاما ، ويسانده مجموعة من الشخصيات الثانوية هم رفاقه من الأولاد والبنات في نفس المرحلة العمرية ، وهو التحديد الذي جاء علي لسان الأم في حوار المسرحية:

الأم : كل اللي طلباه منك أنك تعقل ، أنا مش عاوزه أمنعك من اللعب أو مقابلة أصحابك . . لكن أعقل أنت دلوقت عندك ١٤ سنة يعني راجل يا كوكو.

لقد حدد المؤلف المرحلة العمرية التي يتناول مشاكلها الحياتية من تلك الإشارة الإيحائية من الأم بذكر سنوات عمر كوكو ، ثم استعان المؤلف بشخصية دوري مي كراو للأطفال ، وهي شخصية خفية بالنسبة لأصدقاء كوكو الذي يراه دونهم ويخفي به ردود أفعاله الشقية علي المحيطين به.

ويحمل دوري مي في يده عصا سحرية لا دلالة فنية لها سوى الإشارة بها وتوجيه أنظار المتفرجين نحو الفعل الذي قام به كوكو:

دوري مي : (للجمهور) وياريت ده هو كل شئ .. دي نوادر كوكو ما بتنتهيش وبعد الدرس القاسي له كنت انتظر أنه يعقل ، لكن

اللي جري بعد كده كان ، ولكن أنا مش حقول لكم اللي حصل

بصوا شوفوا بنفسكم (ويشير دوري مي بعصاه السحرية).

إذا كانت استعانة المؤلف بشخصية دوري مي لإلقاء الضوء علي سلوكيات كوكو السلبية ، فلماذا جعله شخصية خفية لأصدقاء كوكو الذين يتعايشون ويساندون كوكو في أفعاله السيئة كان من الأفضل أن تكون تلك الشخصية الموجهة في إطار واضح وبارز لتستفيد منها مجموعة الأطفال في المسرحية.

وتتضح إشارات الشقاوة لكوكو من الأغنية الاستهلالية في النص:

كوكو : حادي بادي .. حادي بادي .. يلا نشوف .. أيه الحكاية دي .. هيه حكاية واد عفريت .. عامل دوشه في قلب البيت ...

إن كوكو في أغنيته يقر ويعترف بأنه ــ ولد عفريت عامل دوشه في البيت ــ هي كلمات جاءت عن قصد في كلمات الأغنية تمهيدا لأحداث الشقاوة التي يتخذ المؤلف منها عنوانا لعمله المسرحي شقاوة كوكو:

وفي حديث لمؤلف العمل مرسي سعد الدين يقول :

تقول النظريات التربوية الحديثة ، أن الطفل يجب أن يري نفسه علي المسرح بكل عيوبه وحسناته .. واعتقد أننا يجب أن نسير في هذا الاتجاه الواقعي .. فلم يعد الطفل بعد التطور العلمي الحديث يتقبل فيما يراه من عروض فنية إلا كل ما هو واقعي (٤٥).

من خلال هذه المقولة طرح المؤلف مضمونة للعمل شقاوة كوكو .. ولنستعرض تناول المؤلف لهذه الواقعية وكيف عالجها دراميا.

كوكو طفل شقي يمثل الأطفال بعيوبهم الناتجة عن تصرفات وسلوكيات سلبية حبا في الاستطلاع والفضول مما يدفعه إلى مساندة أقرانه إلى ممارسة

الألعاب الشقية التي تجلب الأخطاء والمشاكل التي قد يتصاعد خطرها علي المحيطين بالمكان دون مبالاة عما ينتج عن تلك السلبيات ، وقد تناول المؤلف هذه العيوب والسلبيات السلوكية في ثلاثة فصول كل فصل قائم بذاته ولكنه يحمل قيمة الشقاوة من خلال موقف من مواقف السلبيات السلوكية لكوكو وانعكاسها علي الآخرين.

الفصل الأول كوكو يحيط به أقرانه يقدم لهم حقيبة تمتلئ بالمواد الكيمائية أرسلها والده هدية له من الخارج ، ويتفق كوكو مع أقرانه على تركيب غاز يثير الضحك طبقا للمواصفات الواردة مع الهداية . فهكذا يعلمون أبناءهم في الخارج ممارسة التفاعل الكيمائي .

كوكو : هنا بقى بجد .. أقول لكم سأكونه لكم غاز مضحك

كوكو : الغاز المضحك .. قرأت تكوينه في كتاب الكيمياء .. ولقيت كل المواد المطلوبة علشان أقدر أركبه .

على : يا سلام على الغاز ده .. إحنا لازم نأخذه معانا المدرسة عشان المدرسين اللي بيضربونا دايما (يضحك الجميع)

هنا يعري المؤلف الأباء الذين يدللون أبناءهم بالاستجابة إلى كل ما يطلبونه ، حتى ولو كان مدمرا أو مؤذيا لهم .. وذلك يتمثل في الوالد حين يرسل تلك الحقيبة المليئة بالمتفجرات والمواد الكيماوية رغم علمه بشقاوة ابنه كوكو التي لا تخفي على أحد .

ثم سخرية الصغار من عقاب المدرسين للكسالى المخطئين في حق أنفسهم ،فحين يضحك الجميع من المأزق الذي سيقع للمدرس بالغاز المضحك فقد جعل شخصية المدرسة مثيرة للضحك والسخرية مما يفقد شخصيته المكانة التربوية

تماما . فالشخصية الواجب احترامها من الصغار توضع في موقف حرج يشوه صورتها التربوية كقدوة حسنة للصغار .

ويقوم كوكو وأقرانه بتركيب الغاز المضحك وسط الحي الذي يقطنونه ، وتقع الكارثة ويدوي انفجار في الحي ويخرج السكان في صياح وفزع ، وكوكو يغني ، لا يبالي بمشاعر الآخرين ، وكأن الأمر لا يعينه على الإطلاق .

ويحسب للمؤلف من هذا الحدث تلك المعلومة العلمية عن ـ الفحم الأبيض ـ ولكن توظيف المعلومة في الحدث (الفحم الأبيض الذي يوضع في طبق ثم يشتعل) يؤخذ عليه ، فقد يغري هذا التصرف الأطفال بمحاكاته ، حيث استخدم كوكو هذا الفحم في تحضير الغاز وبالتالي أدي إلى انفجار في الحي ، وأثارت فزع الجيران ، ولم ينل حظه من عقاب لهذه الشقاوة المخربة ، بل نجده يردد الغناء الذي يؤكد سعادته .

كوكو : حامض كبريتيك + صوديوم ـ حيطلع كوريد صوديوم + ماء وإن كبنا كمان الماغنسيوم ...

الأطفال جميعا : حريقه ... حريقه .. صوت انفجار .

(الأمهات تخرج وتتعالى صيحاتهم من صوت الانفجار والخوف علي الغسيل المنشور)

وهكذا كان رد الفعل للأمهات . فالخوف علي قطع الغسيل أفضل من الاطمئنان على أطفالهن الذين قد يصبهم سوءا .. أو يثير في الأمهات الإحساس بالمسئولية نحو هؤلاء الأطفال بعقابهم أو تهذيبهم .. مما يوضح أن المؤلف كان يميل للمعالجة الكوميدية للموقف ، إذ أن الشخصيات تتحول إلى شخصيات

كاريكاتيرية ، لكن الخطورة تكمن في أن إثارة كوكو للضحك قد تغري الأطفال الآخرين بمحاكاته .

فإذا كان المؤلف يتجه نحو تنمية حب الاستطلاع عند الأطفال بممارستهم بعض التصرفات والسلوكيات التي تكتسب من الفضول ، فمن المستحسن أن يكون تناوله لتلك القيمة على قاعدة تربوية تؤكد : (أن الله خلق فينا حب الاستطلاع والميل إلى الحل والتركيب كوسيلة للتعرف على الحياة التي حولنا .. والطفل أثناء تجاربه الطفولية مع ما حوله من المحسوسات قد يتلفها أو يخربها وهو لا يقصد الإتلاف والتخريب .. ولكنه يقصد التجريب الذي يحقق له لذة وسعادة من اكتشافاته ، كما يشتق العالم اللذة والسعادة من نتائج أبحاثه وتجاربه ، ومعني ذلك أن ما نسميه إتلافا أو تخريبا في مرحلة الطفولة هو في الواقـــــع ضروري لنمو شخصية الطـــــفل .. وليس ميـــــولا شريرة كما قد يظن البعض .

إن التعرف الحسي للطفل لما حوله والتجارب الشخصية التي يجربها بنفسه والتي قد نسميها تجريبا هي الأسلوب الأساسي الذي يتصرف به الطفل على دنياه .. وعن طريق هذه التجارب يدرك الفروق بين الأشياء وصفاتها ، وبذلك يكتسب كثيرا من الخبرات اللازمة لاستمرار الحياة (٤٦) .

ولكن يبدو أن المؤلف أبرز الخطأ السلوكي دون أن يعالجه تربويا أو تهذيبيا خوفا من إضعاف التأثير الدرامي والفكاهي للمواقف المتتابعة . فقد استعان المؤلف (بجنديين للمطافئ يلبسان ملابس غريبة : إحداهما سمين والآخر رفيع بشكل كوميدي .. يتعثران في خرطوم الحريق بشكل مضحك . كما ورد بالنص) ومع ذلك نجد شخصية دوري مي ملاذ كوكو والذي يجعله المؤلف

راويا وموجها لكوكو في تصرفاته الشقية ، بكل هدوء وسط فزع أهل الحي والحريق ينبه كوكو إلى أن : التجارب العلمية مكانها المعمل وليس الشارع .

كوكو : إلحقني يا دوري مي .. إلحقني

دوري مي : تعالى يا كوكو عملت أيه ثاني ؟

كوكو : أكثر من اللي قرأته في كتاب الكيمياء .. حبيت أطبق النظريات

دوري مي : لكن يا كوكو .. هل الشارع هو مكان التجارب؟ .

كوكو : لا .. في المعمل .

دوري مي : طب ليه حاولت تعمل التجربة في الشارع ؟

(سكوت كوكو خجلا ولا يجيب)

إن من واجبنا منح الطفل الثقة بذاته وبيئته من خلال انفتاحه على الخبرات ويتطلب ذلك عدم السخرية من أفعال الطفل وسلوكه وتفكيره أثناء لعبه ، هذا بالإضافة إلى عدم تعويقه أو تثبيط همته خلال أي عمل يقوم به يسهل سبل النشاط أمامه .. والطفل عادة يكتسب ثقته بذاته وبالآخرين من خلال إعطائه حرية التجريب والاختيار واللعب والحركة . ولكن على الكبار أن يتوقعوا من الطفل الخطأ في بعض تجاربه ومحاولاته ، وعلى الكبار أن يتعلموا أن الخطأ قانون من قوانين التعلم فلا يجب أن يبث الخوف من الفشل في نفس الطفل ، فالخوف من الفشل غالبا ما يفقد ثقته بذاته وبقدراته فيلجمه عن العمل والحركة ، ولكن المهم أن يعلم الكبار الطفل التعلم من أخطائه لتحمله مسئولية دون

إحساس بهوان أو نقص ، بل مساعدته على أن يتعرف على أسباب خطئه ليستفيد منها ويتجنبها في المستقبل .

دوري مي : المهم إنك اتعلمت دلوقت درس

كوكو : متكلمنيش عن الدروس .. أنا مش عاوز دروس

دوري مي : أنا ما أقصدش درس في الفصل يا كوكو .. أنما درس في الحياة ، ود لوقت إيه هو الدرس ده.

كوكو : ألا أقوم بتجارب كيماوية في الشارع

دوري مي : وكان ممكن الأول تشوف المدرس وهو بيقوم بالتجربة وتعرف منه الطريقة الصحيحة وبعد كده جرب بنفسك . أنا اعترف أن كل شئ في الدنيا يجئ عن طريق التجربة والخطأ .. ولكن ... !!

هنا يأتي تأكيد دوري مي علي أهمية المدرس في تعليم الصغار..

ويتناول المؤلف حدثا آخر يجسد تكرار السلوك الخطأ والشقاوة لكوكو وسعادة أقرانه بما يقدم عليه ... كوكو يتزعم جماعته ويتهم فراش المدرسة (عم أيوب) بأنه جاسوس للناظر :

كوكو : أيوه جاسوس بيتصنت علي كل كلمة بنقولها ويروح ينقلها للناظر

إن تكرار كلمة جاسوس علي لسان الأطفال قد تؤدي إلى ترسيخها معني ولفظا ، رغم أن عم أيوب الذي يمثل قيمة النظافة في المدرسة كان ينبغي أن

يحترم من الصغار .. وهو نفس التوجه الذي ينسحب علي مدرسة الفصل التي هم كوكو بالاعتداء عليها دون قصد مباشر لاثارة الضحك.

كوكو : (هامسا) هاتي زهرية الورد دية اللي فوق مكتبة المدرسة.

(يقذف كوكو الماء في وجه الواقف خلف فيتضح أنها المُدرسة)

أيضا لجلب الضحك والتسلية أتخذ المؤلف من شخصية عم أيوب نموذجا للإضحاك من عيوبه الجسدية (العرج) مما قد يؤثر علي قيمة التعاطف الإنساني في نفوس الأطفال (عم أيوب الفراش يعرج .. يضع الطباشير .. ويتبعه أحد الأولاد وهو يقلده) .

إن حب المحاكاة عند الأطفال خاصية سلوكية شائعة بينهم ، ولكن هذه المحاكاة لشخصية عاملة كادحة تثير ضحكات الأطفال من تقليد أحدهم للتشويه الخلقي الذي لا ذنب له فيه . فإذا كان الأطفال يتلذذون بمثل هذه المحاكاة في الواقع .. فينبغي علي المسرح أن ينفر من هذا السلوك.

الضحك في الكوميديا ينصب إنسانيا وأخلاقيا علي العيوب الاجتماعية التي يمكن تلافيها مثل (البخل ــ الكذب ــ النفاق ..) أما العيوب الخلقية مثل (الأعرج ــ الأخرس ــ الكفيف ..) فلا ذنب له فيما أصيب به ، وهو لا يستطيع أن يصلح هذا العيب الجسدي ، وبالتالي فإن إثارة الضحك منه هو تعليم للأطفال أن يكونوا قساة وغلاظ القلوب ضد مظاهر الضعف الإنساني فالضحك الذي مصدره المادية الجسمانية للشخصيات المسرحية وحدها .. هو أحط ألوان الضحك الممكنة (٤٧)

فإذا كانت رغبة المؤلف إظهار عيوب الطفل من خلال مواقفه الحياتية . فمن المهم أيضا أن يوجه توجيها أخلاقيا لتصحيح مسار هذه العيوب . فمرحلة

الطفولة المتأخرة ذات الأربعة عشر عاما والتي تعتبر مرحلة تكوين الشخصية لا يقع عليها العقاب المادي مثل (كتابة عدد من الصفحات عشر مرات) العقاب الذي أجبرته عليه المعلمة ، فمثل هذا العقاب من نصيب أطفال السادسة أو الثامنة. بالتالي رد فعل العقاب علي كوكو هو الاعتراض بل والاستهتار:

كوكو : ده كلام فارغ ... ظلم ... إزاى أبقي في المدرسة وفي برنامج تليفزيوني .

أن المرحلة العمرية لشخصية كوكو هي مرحلة ينتقل فيها الطفل من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الإنسان الراشد ، فمن الناحية السيكولوجية يتخذ الطفل في هذه المرحلة مسارا يتسم بالاتزان الجسمي والنفسي الذي يتسق مع ما يطرأ عليه من تغيرات عضوية عميقة تعطي للجسم بنية مغايرة ، وتظهر الوظيفة التناسلية وتتراجع العادات الطفولية وتبرز اهتمامات تتسع بصورة أعمق في توسيع أفق الحياة بأحلام اليقظة ، فهذه المرحلة تتميز بالتمرد علي الكبار بسبب القلق والتوتر الذي يشوب معظم المراهقين . وليس الجري واللجوء في أحضان دور مي ، والحالة التي وصلت إليها الأم بسبب شقاوة ابنها كوكو ، كان يحتم عليه أن يراجع ضميره فيما أقدم عليه من أفعال:

أن الضمير الذي يتعرف من خلاله الطفل الصغير علي مختلف الأوامر والنواهي الصادرة من الوالدين أو من الكبار عامة ، وذلك من خلال ميكانزمات معينة يتعرف عليها وهو صغير ويستدخلها ، الأمر الذي يجعله فيما بعد حتى وهو راشد ، أن يخبر ردود الفعل للإثم ومشاعر القلق حينما ينهمك هذه القواعد التي استدخلها لا شعورياً مستخدما المعني العامل للضمير ، الذي نستخدمه للإشارة إلى الأحكام الخلقية الواعية المتردية علي أفعالنا الماضية والحاضرة

والمستقبلة . وقد وصفه "كولناي" بأن : (الضمير بالمعني الراسخ والموقر للنقد الخلقي للذات والحكم الذي يعبر عن محاولة الفرد التأمل والتفكير في قرارته أو أفعاله بلغة صادقة) (٤٨)

ولكن كوكو أمام أفعاله وتصرفاته التي ضاقت بها الأم وجيرانه نجد ضميره لم يتدرك ، وكلما وقع كوكو في مأزق ولاذ بالفرار إلى دوري مي ، ويبدو الأخير معلنا آسفا علي ما حدث لكوكو وفي الوقت نفسه يبلور القيمة التربوية التي يريد توصيلها إلى جمهور الأطفال:

دوري مي: (مخاطبا الجمهور) الولد الشقي ده ما بيتعلمش أبدا .. لكن في الواقع بيتحسن ، مشكلته أنه عايز يجرب كل حاجة بنفسه ، عنده حب استطلاع كبير طبعا التجربة جميلة لكن في حدود ، علي العموم ما تخافوش مش حيجراله ولا حاجة.

وإذا كان كوكو محبا للاستطلاع ولا يستطيع تجنبه ، فهناك الطرق الصحية والمتعددة للتنفيس عن هذه الطاقة:

وجدير بالذكر إن الإحساس بالتمكن وما يترتب عليه من إذكاء الدافعية عند الطفل يعدان من العوامل الموظفة لإمكانات الطفل المعرفية .. ومن ثم الارتفاع بمستوي ذكائهم ، وبالتالي يتطلب ذلك من الكبار: تشجيع الأبناء علي استكشاف البيئة المحيطة بهم ، شريطة أن يتباعد بينهم وبين المخاطر التي من الممكن أن يتعرضوا لها ، ويمكنك أن تفعل هذا من خلال إعطائهم فرصة التعامل مع كل ما يثير انتباههم في البيئة في ظل الأمن المطلوب .

فتنشيط حب الاستطلاع عند الطفل مهم جداً .. ولحب الاستطلاع عند الطفل ما قبل المدرسة معنى معين هو البحث عن خبرات جديدة وذلك من خلال السعي إلى تنبيهات حسية أو أفكار جديدة (٤٩).

ولكن حب الاستطلاع عند كوكو في النهاية يجعله يدفع ثمن شقاوته ، عندما يقلد أمه في تناول الأقراص المنومة ويتم إنقاذه علي يد والدي صديقته سوسو مع رجال الإسعاف ، وتدخل الأمهات جميعهن في خوف وفزع (وحين تدخل أم كوكو وترى ابنها في شبه غيبوبة من الأقراص المنومة. تسقط مغشيا عليها للمنظر) هكذا موقف الأم للمرة الثالثة بعد كل ما حدث من شقاوة ابنها.

ويعترف كوكو في النهاية باستيعابه لمغزى الدروس التي مر بها ، وحرصه علي عدم ارتكاب تلك الأخطاء مرة أخري ، وأمام هذا الاعتراف كان من الضروري توجيهه بأسلوب حواري مقنع كما جاء في هذه المقولة.

ولعل من أفضل الأشياء التي يجب أن نتعلمها نحن الكبار هو : أن نتعامل في توجيهنا إلى الصغار عن طريق طرح الأسئلة لنعرف كيف فعلوا ..؟ وما فعلوه .؟ ونعرف إذا كانوا يعلمون السبب فيما فعلوا من خطأ .. ونعرف أيضا إذا كانوا يعملون مع وجود بدائل لما فعلوا (٥٠) ...

وفي مسرحية "شقاوة" سمسم للمؤلف محمد شاكر ، يتناول أيضا قيمة الشقاوة كفكرة محورية للنص ، شقاوة ناتجة عن حالات الاستهتار التي يمارسها سمسم وقد أبرز المؤلف سمات سمسم في معاملته مع أقرانه من خلال الأغنية الاستهلالية للمسرحية.

سمسم : بس يا تخـــــينه أنت .. يا كرومبه وارنبيطه
أصلك مش عارفه حاجه .. يا ميمـــي يا عبيطه

إحنا فرع الشـــــقاوة .. يا حــلاوة يا حلاوة

وحين يتصدر له صديق معاتبا له عما يتغني به عن أخته ميمي ، يصر سمسم علي سوء سلوكه بأسلوب غنائي قد يجذب الأطفال لإيقاعه:

سمسم : يا سلام علي السماجه .. مالكـــــم انتم ومالى
أنا حر في أي حاجــة .. خلوني يا ناس في حالى
فلتســـــقط المذاكرة .. ولتحيا الشــــــقاوة

الأغنية تعزز موقف سمسم الشقي في نظر الطفل المتلقي الشقاوة التي يمارسها في الشارع نحو المارة ــ خاصة حبه للعب الكرة ــ التي تطيح بنظارة أحد الأشخاص مرة ، ومرة أخري قنينة بائع العرقسوس ، وكلما تسبب في مشكلة نحو الآخرين يردد باستهتار : معلهش ...

بائع العرقسوس : جاتك الغم .. اصل ما فيش فايدة أبدا ورا كلمة معلهش.

الدكتور : ضروري تعرفوا أن معلهش عمرها ما بتنفعش.

أن إحساس كليهما نحو سمسم هو حالة نفور واشمئزاز من أفعاله وسلوكيات المرفوضة .. إن الاشمئزاز يتولد غالبا نحو الأشخاص الذين لا يتفقون مع مقايسنا أو معاييرنا ، ولا يستجيبون لقيمنا العليا.

والتحذير من كلمة ــ معلهش ــ من الأهمية بمكان ، خاصة وإنها كلمة يلجأ إليها الكبار والصغار .. وهي دلالة علي عدم المبالاة بالنتائج التي يمكن أن تقع للمتلقي.

وعندما يتعرف الأب علي سلوكيات ابنه سمسم يتوجه إليه بالنصيحة ولكنها تأخذ مسارا أقرب إلى التدليل منه إلى التوجيه .. وعندما يتحاور الأب

مع ابنه سمسم يتأكد لديه ، أن حب سمسم للعب الكرة يرجع إلى حبه وتقليده لمثل أعلي من أشهر لاعبي الكرة .. وهنا يشير سمسم إلى النموذج الذي يحتذي به ، وعلي الوالد أن يوجهه نحو تحقيق حلمه ، فيوضح الأب أن هؤلاء اللاعبين ناجحون في دراستهم كما هم ناجحون في لعبهم للكرة:

أن القدوة الحسنة من أهم العوامل التي تبث الأخلاق الصالحة في الأطفال ، لأنها توضح لهم بطريقة فعلية روح الخير وتمثل لهم معني الحياة السامية ، فالتهذيب بواسطة المثل الأعلى يأتي طريق الخبرة وتنتقل الأخلاق مجسمة في مجراها الفعلي ، فتدعوا نشاط الطفل إلى التقاطها واقتباسها بالمحاكاة ، والطفل عندما يبلغ شأوا من النمو يوجه غايته إلى محاكاة أفراد ممن يعاشرونه في بيئته ويتأثر بأعمال من يعجب بهم من الأشخاص الذين تدور حولهم القصص التي تلقي عليهم .. فيتجه مسلكه نحوهم ، ويتخذهم نموذجا لنفسه يسعى لارضائهم والعمل علي ضوء مبادئهم وأفكارهم.

والمثل التي تمثل أمام الطفل تتبدل دلالتها في أطوار نموه المختلفة حسب تغير وجهة نظرة إلى الحياة وتحور ظروفه .. وتبعا لعلاقته التي يكونها مع الناس حتى سن المراهقة حين تتحدد غايته في الحياة . فيدأب علي تحقيق ما تصبوا إليه نفسه.(٥١)

الأب : أنت عارف لعب الشارع بيحصل فيه إيه ؟ ، تعرض نفسك للخطر زي ما حصل "عشان كده أنا حا أعملك اشتراك في نادي عشان تلعب فيه بس بشرط تذاكر.

وهنا يمكننا القول بأن سمسم يعيش في حيرة بين حبه لمحاكاة لاعب الكرة وتحقيق هدفه أن يكون لاعبا مشهورا ، وبين استجابته لنصيحة الأب ، ورغبته

في المذاكرة للنجاح والحصول علي مكافأة أبيه له وهي الذهاب لحديقة الحيوان ، كما يعده بالاشتراك في ناد للعب الكرة.

هذه المكافأة التي يصرح بها الأب إن لم يكن في استطاعته تحقيقها فإن رد الفعل عند الطفل يكسبه عادة أخلاقية سلبية وهي نقض الوعد كما فعل الأب . فإذا اتخذ الأب وعدا لابنه بمكافأة فينبغي أن يضع نصب عينيه مقدرته وإمكانياته التي ستؤهله لتقديم هذه المكافأة .. وأنها لن تكلفه أكثر مما يطيق حتى لا تضيع الثقة بين الأب وابنه:

: (إن الكبار يهمهم كثيرا عدم وقوع الصغار في الخطأ ، وهم حريصون علي أن يسلكوا السلوك الصحيح الذي يمكنهم من مواجهة مطالب الحياة والتكيف مع جماعته، ودائما يرغبون في مساعدتهم علي أن يكونوا سعداء . وذلك أحيانا بالنقد لإعداده إعدادا صحيحا.) (٥٢)

ونصيحة الأب هنا كانت أقرب إلى التوجية المباشر دون الاهتمام بالشكل الفني الذي يتولي بدوره نقل مختلف المعاني والقيم للأطفال، فوظيفة المسرح هي أن تنمي فيهم القيم والاتجاهات بشرط أن تتداخل في ثنايا المسرحية ولا تظهر بطريق مباشر.

ولكن من هذا العمل وبعض الأعمال السابقة يتضح لنا أن مؤلفي هذه الأعمال المسرحية يكتبون نصوصا هي مجرد صياغة للنصائح والمعلومات في شكل حوار ، وهم بهذا يفشلون سواء في تقديم المسرح أو في تقديم النصائح ، ولم يلق سمسم تهذيبا من الكبار للألفاظ السوقية (يا تخينه . يا كرومبه) التي تغني بها ضد أخته ميمي .فأن هذه السخرية التي يرددها دون مبالاة بمشاعرها وإحساسهم يمكن أن تؤدي إلى تحطيم نفوس ذوي التشوهات الخلقية.

ثم ينتقل المؤلف إلى حديقة الحيوان كمكأفاة للبطل علي نجاحه:

سمسم : عاوز أذاكر .. نفسي أذاكر ... أه بس أذاكر .. أزاي الوقت قصير قوي مش حا يكفي أذاكر كل ده باريتني سمعت نصحية المدرس اللي قلنا متأجلوش عمل النهاردة لبكرة وبعدين .. عاوز أنجح عشان بابا يفرح ويوديني جنينة الحيوانات.

وأثناء هذا الصراع الداخلي يستسلم سمسم للنوم ، وتأتي حقيبته المدرسية بأدواتها .. رغم غضبها منه لإهماله إياها إلا أنها تساعده علي المذاكرة والحصول علي النجاح وذلك بسماع صوت غليظ لا تظهر شخصيته.

الصوت : مبروك يا سمسم أنت نجحت .. شفت نتيجة المذاكرة إيه مبروك .. ودايما حط النصيحة دى أدام عينك من جد وجد ومن زرع حصد.

هكذا حقق سمسم النجاح من خلال اللا شعور (أي في الحلم) وهو ما كان يشغل عقله الباطن من أجل الحصول علي مكافأة الذهاب إلى حديقة الحيوان:

: (إن العقل الباطن جزء فعلي في حياتنا العقلية .. وإذا كانت المشاعر في وسعها أن تحدث أفكارا وصورا ، فلا ينبغي أن ننسي أن بإمكان الأفكار أن تحدث أحاسيس ومشاعر ، وليس في إمكان العوامل الخارجية المنبهة وحدها أن تحدث في العقل صورا وقوالبا ، ومن الحقائق المعروفة عند علماء النفس أنه بمجرد أن تتشكل الصور والإشارات قد تمثل الأفكار أو الأشياء وليس لها من وجود حقيقي في الحياة إلا علي قدر سلامة مشاعرنا وصحة تصوراتنا فقد تكون الصور الذهنية صحيحة أو خاطئة وفق نصيب الدوافع والمشاعر من الصحة والتناسي والانسجام مع التصورات) (٥٣)...

إن نجاح سمسم ومكافأته بالذهاب إلى حديقة الحيوان هو تحصيل في العقل الباطن .. ولم يكن الحدث علي المستوي الواقعي كما يجب أن يكون .. إلا أن المؤلف فضل أن ينال سمسم المكافأة علي هيئة أحلام بذهابه إلى الحديقة علي جناحي ملائكة وتنتقل به بين أرجائها وتعرفه علي الحيوانات الحقيقة التي يراها صورا في الكتب مما جعله يستيقظ من نومه تتملكه حالة الإصرار علي المذاكرة والنجاح مثلما كان في حلمه.

لقد استعان المؤلف بأسلوب الحلم وما فيه من إبهار يفوق الواقع كوسيلة توجيهية لسمسم حتى يلمس أهمية النجاح له النجاح له في نيل المكافأة ، وذلك دافع حقيقي له الأثر الفعال في إصراره علي النجاح في حد ذاته ، وليس النجاح من أجل سعادة أبيه فقط .

فلماذا لم يلجأ المؤلف إلى إصرار سمسم علي النجاح لإرضاء الأب وسعادته أولا ثم ينل المكافأة ثانية ، مما يؤدي بالحدث إلى الأثر الفعال والمطلوب علي المستوي الواقعي علي الأطفال المتفرجين في قاعة المسرح؟!

: "وكثيرا ما تختلط الأطفال بصور ماضية من مشاهدتهم الحقيقية فيرون قصصا قد تعلقت بشعورهم في اليقظة .. ومن شائع الأحلام أن يري النائم نفسه محلقا في الفضاء".(٥٤)

ولذلك فإن ما تناوله المؤلف ليس بخيال يدعم به عمله المسرحي فقط في تشكيل حلم سمسم وجناحي الملائكة والصوت الغليظ الذي يعلن نجاحه ، بل مفردات فنية فضلها المؤلف في العمل المسرحي لجذب انتباه الأطفال والتفاعل الحي للحدث الخيالي الذي يدفعهم فيما بعد إلى النظر في واقعهم الحياتي وما يماثل هذا الحدث والإقتداء به.

ثانيا : معالجة الفكرة المحورية من خلال القيم الإيجابية:

قيمة العمل :

تناول بعض الكتاب قيمة العمل وضرورتها في حياة الفرد ، وتحثنا مسرحياتهم على تعليم الأطفال منذ مراحل نموهم الأولي بأنهم يعيشون في مجتمع كأعضاء عاملين فيه ، ويجب أن يكونوا أعضاء صالحين قادرين علي تحمل المسئولية والمشاركة في تقدمه ورقية ،بالجد والعمل والكفاح والتضحية بالنفس من أجله ، فالمجتمع والوطن هما البيئة التي ينتمي إليها كل فرد من أبنائه ، ويجب أن ينشأ الطفل منذ مراحل عمره الأولي علي الولاء والانتماء ، وأن يوضع هذا الحب للوطن مع مراحل نموه ، وأن يتشبع بالأحساس والرغبة في المشاركة الإيجابية بالعمل والكفاح من أجل تقدم المجتمع وازدهار الوطن.

ومن بين الأعمال المسرحية التي يتجسد فيها العمل هي مسرحية : حكاية السقا لسمير عبد الباقي ، من خلال شخصية السقا معاطي الذي يعمل ويكد لرزقه لكنه يكسب القليل .. ثم يحلم في الفصل الثاني بالثراء والكسل ، ويترك المؤلف للمتلقي أن يختار بين الكفاح والكسل .. فنسمع حوار معاطى عن الحياة الشاقة في توصيل المياه إلى أهل الحي:

معاطي : مسيكى بالخير يا أعشاش الطيور .. يا بيوت بلدي .. يا بلدي

وأنا عايش فيكي من حارة لحارة .. يا بلدنا اكتافي بتسقيكى.

ويواصل معاطي في مقطع آخر من منولوجه في حالة البؤس والشقاء التي يعاني منها .

معاطي : انا سقا .. والاسم معاطى .. ومطاطي للناس ومراتي باشقى من
عالى لواطى ، وفي بلدي كأني في الغربة .. ع الدقة أنا عايش ،
ومراتي خلتني علي باب التربة.

كما تسمع أنين معاطى من حمله الشاق أمام أطفال الحي الذين يتعاطفون معه ويعطفون عليه:

معاطى : مدي يا خطوة .. مدي ... تاتاتا علي قدي
يا حمل أرحم قدمي وكتفي .. يا حمل أرحم دابت خفي

ويردد الأطفال نداء الرحمة مع معاطى في حب واحترام لعمله الشاق الذي يتحمله، فعلاقة الحب والود بين معاطي والأطفال خلقت لدي الأطفال الاحترام للعمل اليدوي من خلال الموقف الدرامي ، بينما زوجته لا تبدي أي احترام أو مودة نحو زوجها الشقي .. ويتضح اختلاف الأحاسيس وتباينها من المواقف والحوار التالي:

طفل : باين في عينه أنه زعلان.

طفل[٢] : لا بد أبدا يمكن عيان.

طفل[٣] : والناس ياولاد ما بترحمش.

بينما نداء الزوجة يتعالى بالوعيد وبلا أدني احترام للمشقة التي يعانيها معاطي من عمله الشاق الذي لا يوفر لها الحياة الرغده :

مرزوقه : يا معاطي .. .. آه ياني لو أعتر فيه.

لقد جسد المؤلف الزوجه بصورة الشخصية المتمردة علي الحياة وعلي زوجها لفقره الشديد برغم علمها بمعاناته ومشقته ، وهو التجسيد الذي جلب عليها السخرية وضحكات الأطفال.

وإذا انتقلنا إلى قيمة العمل في مسرحية : "النص نص" تأليف يوسف إدريس والإعداد الدرامي لبهيج اسماعيل ، فأنها تتمثل حينما أراد النص نص تلك الشخصية الضئيلة في حجمها أن يطبق عمله الذي نال فيه درجة الدكتورة بالعمل الجاد في محاولة للارتقاء بمجتمعه .. لكن هناك نظام الروتين الذي يثبط من عزيمته ويعوق ازدهار الوطن بقتل روح الحماس .. ويتمثل في شخصية الروتين في تطبيق بعض اللوائح من قبل بعض الموظفين ، البيروقراطيين ذوي الأفق الضيق وهذا يعتبر أيضا تجسيدا من نوعيات العمل المحبط المثبط للإرادة.

ولكن المؤلف هنا يستهدف قيمة العمل البناء المشارك في بناء المجتمع وتقدمه وهذا لا يتأتى إلا بالقضاء علي النظام الروتيني الذي يعوق حركة التقدم للفرد والمجتمع بسبب إجراءاته البطيئة. فالمقدمة المنطقية في مسرحية النص نص هي التحذير من مساوئ إتباع الروتين وأثره في عرقلة حركة تقدم المجتمع .. فقد يكون الروتين سبب من الأسباب التي تضيق بالمتضررين منه فيؤدي ذلك إلى هجرة أفراد والمجتمع في حاجة إليهم ، طالما أن هذا الروتين يصطدم به أصحاب الطموحات.

فالمسرحية تبدأ بضياع النص نص والبحث عنه في كل مكان حول الكرة الأرضية وجاء تجسيد الروتين في شخصية بنفس الأسم "روتين" الذي يتحاور مع الحمار ، فهما يتشابهان شكلا وفكرا كما صورهما المؤلف :

(فعلي المسرح لوحة كبيرة تحمل صورتي الروتين والحمار مطلوب القبض عليهما)

روتين : طب أنا مطلوب القبض علي لأني رفضت أعينه وضربته بالشلوت
لما جالى المكتب .. وأنت بقي مطلوب القبض عليك ليه.

الحمار : لأني أنا كمان مرَّ علي في البرسيم ورفضت أكله.

كلاهما اتبع أسلوب النهر وتثبيط العزيمة والتنفير من الوضع القائم ، ففر النص نص هاربا من الروتين ، أرسل قصة حياته:

روتين : يهدي النص نص هذا الكتاب .. وهو قصة حياته إلى صديقة الحمار.

الحمار : يا حلاوة .. أنا صديق النص نص صاحبي

روتين : قوم يا جحش واسمع بقيت الإهداء .. إلى الحمار بتاع الروتين.

لقد خلق المؤلف من هذا الروح نوعا من التماثل بين الروتين وعرقلته لمسيرة تقدم المجتمع ، وذلك بتمسكه بجمود القواعد والالتزامات ، التي قد يكون المجتمع في غني عنها . فالروتين يتخذ مسيرته هذه بالتبعية وليس بالفكر السليم والمنطق الحقيقي وهنا يماثل المؤلف بالحمار الذي يحفظ طريق مساره اليومي ولا ينحرف عنه حتى ولو بدون صاحبه ..

إن هذا التماثل الذي وجهه النص نص إلى الروتين لاصطدامه به حين طالب بحقه في العمل من أجل خدمة الوطن الذي وفر له أفضل سبل التعليم ونال أعلي الشهادات العلمية والتي شهد له بهذا التفوق أخيار المجتمع (أساتذة الجامعة) ، وولاء النص نص لوطنه واعترافه بهذا الجميل يجعله يرفض أية سيطرة علي مستواه العلمي (بحمل توصية للروتين) لإيمانه بمسيرته الحضارية

.. وقد جاء التعبير عن هذا الإيمان بحبه لوطنه وواجب خدمته والعمل من أجل رفعته في أغنية تحمل مشاعر النص نص وأمانيه :

النص نص: بحبها .. بحبها .. بلدي الحبيبة مصر .. بلد الأمن والأمان .. والألف مأذنه والأذان .. بحبها .. بحبها .. والنيل سبيل سلسبيل بلد الأمل .. بلد العمل .. حتى في لمة شعبها بحبها.

مثل هذه الكلمات والنغمات الإيقاعية توحي بتكثيف لمشاعر الولاء للوطن . وترديد النص نص لها والتحام الأطفال معه في هذا الحب العظيم بالغناء يدعم حب الوطن في نفوسهم .. ومع ذلك هناك الإعاقة التي يصطدم بها النص من شخصية روتين عند تعيينه والاستهتار به لضآلة حجمه ، والاستهانة بمكانته العلمية أمام صغار الموظفين .

النص : أيه دول.

الموظف : دا مجلس الجامعة.

النص : ماله

الموظف : مجتمعين عشان النص نص

النص : أنا .. أنا

الموظف : نعم .. يا أخويا .. طب يا لا .. يالا من هنا.

النص : ياعم صدقني .. دانا

الموظف : أنت معاك بطاقة

النص : آدي البطاقة .. وآدي المؤهلات

الموظف : تبقى نصاب.

هكذا يُقَابل النص نص بالاستهانة لمظهره الضئيل ، ولكن لإصراره علي التعيين ومواصلة مسيرته باحثا عمن ينقذه ، يذهب إلى غرفة التعيينات وهناك يجد الموظفين علي هذه الهيئة:

: "إن جميع من علي المكاتب نائمين ويتعالى شخيرهم في إيقاع منتظم ويدخل النص نص ومع الشخير يحاول إيقاظهم دون جدوى ، حتى يصل إلى مكتب بتاع الروتين ويحاول إيقاظه حتى أنه يقفز علي كتفه ويدخل إلى أذنه ويصرخ : أنا النص ... السلام عليكم".

إن المؤلف هنا يحذر الكبار في معاملتهم مع العلماء والباحثين ، ويشير ، إلى أن مصر موطن لكثير من العلماء النابغين الذي يجب أن نحافظ علي تواجدهم بيننا من أجل تقدم الوطن .. ولابد أن يعلم الكبار الصغار أن هجرة علمائنا ونابغينا سببها الأول هو الضيق بالروتين وعرقلته لمسيرتهم من أجل الرقي بالوطن .. لمحة حب وولاء من المؤلف من خلال المسرحية التي تتوجه بدعوتها الفنية للصغار بالحذر من نموذج الروتين الذي يعوق المجتمع ، فهو يفقد الفرد روح الانتماء للوطن ويعوق دوران آلته الاجتماعية.

لقد كان النص نص في حجم الفأر ، ولكن هذا لم يقلل من شأنه كعضو مشارك في المجتمع ، بل أثبت جدارته بتحصيل العلم الذي جعل مجلس الجامعة يتصارع من أجل إلحاقه بكلياتها المختلفة أثناء اجتماع المجلس:

الشخصيات : أنا لأزم آخذ الدكتور النص نص في الهندسة كويسة ولا الحقوق بالقوة أو الذوق .. ده لازم يجي عندنا الاقتصاد .. الواد ده ابن العلم يبقي لازم نأخذه في العلوم..

تلك هي العبقرية الفذة التي حرص مجلس الجامعة علي الاستفادة بها ، لكن هذا لم يتحقق بسبب الروتين الذي أحال بين النص نص وتعيينه ، فانطلق النص نص باحثا عن ذاته خارج مصر ، بل وخارج الكرة الأرضية حتى لا يعرف طريقه أحد .. حتى أننا نجد أننا نجد الكرة الأرضية بأكملها تبحث عن النص نص :

صوت سكرتير الكرة الأرضية : من استوديوهات الإذاعة العالمية نوجه
هذا النداء إلى العالم .. مطلوب البحث
عن معجزة العصر وعبقرية مصر النص
نص .. ومن يجده يتصل بأقرب إذاعة.

أنها المأساة التي أدت بالنص نص إلى الهجرة بعيدا عن الوطن واختفائه بين أرجاء العالم ويقول "ورنوك " عن هذا السلوك وأثره علي الآخرين :

: (إن بعض المشكلات التي تتعلق بما هو خير أو شر للناس وما هو مفيد أو مؤذ لهم ليست رأيا بأي معني .. أنه شيء سيء أن تعذب أو تحرم من الطعام أو تذل أو تؤذي ، أن هذا ليس رأيا ولكنه واقع) (٥٥).

فالروتين بأسلوبه هذا يؤذي ويذل الناس ، والمؤلف يتوجه إلى الطفل بهذا المفهوم ليتخذ موقفا إزاء ما يراه من تأثيرات سيئة علي النص نص .. فعندما يحتل هذا الطفل مستقبلا ومكانه المرموق في المجتمع عليه أن يتذكر ما حدث للنص نص ، وكيف أفقد الروتين مصر إبنا عالما ، فالإنسان ليس بمظهره ، ولكن الإنسان بمشاركته ومكانته التي يمكن أن يفيد بها الآخرين.

إن العيوب الخلقية عند الإنسان هي قدر من عند الله ،

فلا يجب أن تؤثر علي مستقبل الإنسان مهما كان هذا العيب ، فالنص نص لم يبال بمظهر الضئيل وحقق أرفع الدرجات العلمية ، والمتخلفون وحدهم هم الذين يحكمون بالمظهر.

قيمة العلم :

إن العلاقة بين العمل والعلم علاقة وثيقة ، فلا تقدم في العمل بلا علم ، ولا علم مفيد بلا عمل .. فكلاهما متجانسان .. وعلي هذا المبدأ يوجه مؤلف "حكاية السقا" هذا العمل المسرحي لإبراز قيمة العمل اليدوي للسقا معاطي ، لكن هذا العمل الشاق عمل متخلف وبدائي ليست له علاقة بالعلم الحديث ، مما أدي بصاحبه إلى الجهد والمعاناة المتواصلة طوال ساعات يومه ولا يكسب منه إلا القليل .. إن رغبة المؤلف من هذا التوجه هو أن ينير لكل إنسان أُمي حُرِمَ من نعمة التعليم طريق السعادة الحقيقي ، كما يتمثل في العلم ، أو هو مفتاح السعادة الحقيقي ، كما يتمثل في العلم ، أو هو مفتاح السعادة كما وظفه المؤلف في النص .. وقد برزت قيمة العلم بواسطة العروسة الذهبية في أحلام معاطي التي جسدت له الثراء والسعادة والكسل ، إلا أن هذه العروسة ذات الكتاب الذهبي برزت بمدلولها الدارمي لتدل معاطى علي طريق السعادة في هذا الكتاب الذهبي ..

العروسه : آدي القلم .. وآدي الكتاب.

يا للي أنت قاسيت العذاب .. الباب حتقدر تفتحه.

ولكن أحلام معاطي ليست في العلم ، ولكن في تحقيق الثراء والكسل ومع صراعه النفسي في العودة إلى وطنه ورؤيته للأطفال الذين أحبهم ، يجد هذه

العروسه بكتابها تدفعه بإصرار إلى الواقع الحقيقي أو ما ينبغي أن يكون عليه .بدلا من الأحلام والعرائس الجن والأميرة الجميلة تلك الماديات التي قد تزول.

العروسة: حتدور ياسقا في البلاد مش راح تلاقي غير ولاد بلدك .. وقدمك ومطرحك

العروسه: اللي بيقدر يقرأ كتابي يلقي جوه في قلبه جوابي مكتوب مرسوم في كتابي.

معاطي : والنبي يا عروسة تقولي فين الأولاد.

العروسة: تعرف تقرأ

معاطي : عمري ما عتبت كتاب

العروسة: ضاع مفتاح الباب .. يا خسارة

لو يوم تقدر تقرأ كتاب... كنت لقيت للسكة أمارة.

ويكثف المؤلف قيمة العلم لكل ما في الكون ، فيجسد في الأسماك في أعماق البحار التي غاص فيها معاطي ضمن أحلامه ، فوجد الأسماك في شبه فصل مدرسي.

صوت الأسماك : ده كتابنا ودي السبورة .. إحنا أولاد السمك الأخضر نقدر نقرأ ونرسم صور.

أنها إيحاءات لمعاطى والأطفال بقيمة العلم لكل المخلوقات ، وحين يستيقظ من أحلامه ، يترك مهمة الحكايات ويجذب الأطفال بأغنية تهدف لتحسين قيمة العلم.

معاطي: دي يا أولاد غنوه لبكره.

قولوا وريا .. ألف بيه .. ألف بيه ..

إذا العلم هو مفتاح السعادة الحقيقي في المستقبل (لبكره) فالكتب هي باب الأمان ، فإذا اعتبرنا أن العلم ضرورة للإنسان كالماء والهواء .. فينبغي أن تكون قيمة الإنسان في مجتمعه بمقدار حصيلته العلمية ، وليس بالمظهر أو بالنسب ، كما كان الحال للنص نص عندما انتهي من تعليمه ، وتحمس لتطبيق علمه علي العمل:

العالم : علي فين يا نص؟.

النص : أمارس عملي يا دكتور .. وأطبق العلم علي العمل.

العالم : أنا نسيت أعلمك شئ مهم.

النص : إيه هو؟

العالم : الروتين.

النص : دا علم

العالم : دا أقدم علوم الدنيا.

النص : مش ممكن .. أنا درست علوم الدنيا وممرتش علي العلم ده.

العالم : طيب خذ معاك التوصيات دي.

النص : الكلام ده كان زمان يا دكتور .. احنا في عصر العلم. ودا مش عايز من الإنسان غير المخ.

وتأتي مقولة سقراط عن أصول الخير:

: (إن الناس لا يمكنهم أن يكونوا سعداء إلا إذا أنفقوا حياتهم في البحث عن المعرفة (العلم) ، معرفة أنفسهم والعلم المحيط بهم .. كما قال : إن الإنسان

يكون سعيدا إذا كان فاضلا أو خَيِّرًا .. وهذا إذا حصل علي المعرفة .. كذلك علي كل فرد أن يبحث عن صالحه الشخصي ، وإذا عرف الأشياء الصالحة بالنسبة له ، فلن يتردد في القيام بها .. وإذا كان بعض الناس يأتون أفعالا قبيحة ، فذلك لأنهم يخطئون في تقدير ما يرونه صالحا لأنفسهم والواقع .. أن الجهل هو مصدر متاعبهم .. أما المعرفة فتبين للناس ما في الأفعال الفاضلة من خير لهم) (٥٦)

والمعرفة هي في الواقع ما يحصل عليه الإنسان بالعملية التعليمية التقليدية ، وما قد تصاحب هذه العملية التعليمية من اكتساب مهارات بصورة أو بأخرى .. فالإنسان أرقي المخلوقات فقد وهبه الله جهازا عجيبا يمكنه من اكتساب المعرفة بكل ألوانها .. أنه جهاز التميز الإنساني العقل .. وأنه من الأدلة والبراهين علي جعل العلم والمعرفة من قيم الحياة الفضلي . ويكفي أن الله سبحانه وتعالى يعلم رسوله الكريم أن يدعوه فيقول " (وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْماً)(طـــه: من الآية١١٤) " فقيمة العلم من القيم والفضائل التي ينبغي أن نفخر بغرسها في نفوس أطفالنا.

قيمة التعاون ومساعدة الآخرين وقيم أخرى:

وقد دعم بعض المؤلفين الفكرة المحورية للعمل المسرحي ببعض القيم الثانوية التي تخدم هدفه التربوي أو الترفيهي .. في مسرحية برنامج صحصح وجميلة يتناول المؤلف قيمة التعاون "تلك القيمة التي تشمل علي مساعدة الآخرين ، وعدم الاختلاف في الرأي ، ومساعدة العدالة ، ومساعدة المحتاجين والعطف عليهم".(٥٧)

فقد تناول "صلاح السقا" قيمة التعاون في صحصح وجميلة من خلال حب جميلة لزراعة الأزهار .. فيتعاون صحصح معها في حرث الأرض وتنسيق الزهور. ورغم أهمية هذه القيمة في مراحل الطفولة إلا أن المؤلف تناولها بلا عمق درامي . فالتعاون من العادات الإيجابية التي يمكن أن تُسهم في كثير من الأعمال التي نقوم بها صغارا وكبارا .. ولكن المؤلف لم يتمكن من تسخير هذه القيمة لأحداثه الأساسية بإبراز مساوئ صحصح وتصحيحها ، من خلال التعاون بين المقدم وجميلة أن يعملا متعاونين علي تقويم صحصح وتوجيهه.

وإذا كان هذا التناول لقيمة التعاون قد جاء بأسلوب فاتر وضعيف ، فنلاحظ في " شقاوة كوكو " لمرسى سعد الدين نوعا آخر من التعاون بين كوكو وجماعته ، وهو يقودهم من مشكلة لأخرى في تعاون تام دون مناقشة منهم في أفعاله وسلوكياته ، ولعل أبرز صور هذا التعاون ، حين فرض علي كوكو عقابا من مدرسته بكتابة الواجب عشر مرات . فقد أتفق كوكو مع زملائه في الفصل علي تقسيم الواجب العقاب عليهم ، وخداع المدرسة بأنه أدي العقاب .. وقد تم هذا الفعل تحت سيطرة كاملة من كوكو علي أقرانه الذين ينفذون أوامره بخضوع ساعين لمعاونته لا مراجعته في الخطأ.

سوسو : نقعد كلنا مع كوكو ، ونتعاون معاه علي نقل الصفحات.

الكل : فكرة جميلة

كوكو : المدرسة حتلاقي الخطوط مختلفة.

سوسو : هي المدرسة حتبص للخط .. كل اللي يهمها عدد الصفحات.

ومما يحتم أن يكون التعاون قيمة إيجابية من أجل الخير والإنتاج المثمر علي أساس من الصدق والإخلاص ، لكن ما يدعمه المؤلف في الأغنية التي تحض علي هذه القيمة تدل علي مدلول سلبي .

كوكو : افتحوا الكراريس .. ابتدوا بالتضاريس. ومناخ كل قارة بتكرار كام مرة .. أدي قارة أمريكا .. أديني استيكه. رياح بتهب علي الساحل .. أيدي وجعتني تستاهل. تسقط بعض الأمطار .. والنبي مش عاوزه هزار .. آه يا أيدينا.

وفي مسرحية " سمسم وحمادة ونانا " يطرح المؤلف عدة قيم ثانوية طرحاً مباشراً لا صلة لها بالنسيج الدرامي . . بعد نجاح الأطفال الثلاثة تأتي الأجازة التي هي فرصة لممارسة الألعاب بحرية من قيود مسئولية المدرسة ، إلا أن الثلاثة يتوجهون بلا أي مبررات منطقية إلى سلوكيات الخبر ، حماده ينقذ شخصا من الغرق بكل شجاعة وجرأة .. وأن كان سلوك حماده سلوكا حميدا إلا أن تناوله برز بسطحية شديدة بلا أثر أو رد فعل في نفوس الأطفال نتيجة للتفكك الدرامي الذي تولد من إقحام المؤلف أيضا للعديد من القيم الأخلاقية بلا تجانس مع النسيج الدرامي الرئيسي ولو حذفت هذه القيم من الحدث فلا أثر لذلك لانفصالها عن الحبكة الرئيسية .

الغريق : شكرا .. شكرا .. أنت انقذت حياتي من الغرق .. أنت صحيح شهم.

أحد الجمهور : هو شهم وبس .. ده شجاع ويستحق كل خير .. شكرا يا ابني علي عملك الجليل.

هكذا تحول حماده الفهلوي الكسلان في الفصل الأول ، إلى بطل شهم يساعد الآخرين بلا مبرر منطقي .. وقد يجاب علي الباحثة بأن الفهلوة لا تمنع حماده عن إغاثة المستغيث.. ولكن إذ كان ممارسة هذا السلوك الطيب صادرة عن الطفل الفهلوي من أجل الفوز بجائزة مطروحة لأفضل عمل خير ، فهنا يكون المؤلف قد أهدر أهمية فعل الخير من أجل الخير ذاته.

المقدم : الله .. الله .. ياحمادة والله شهم وجدع يا حماده.

أيه رأيكم يستحق الجائزة ؟ بأقول نستنى لما نشوف سمسم.

إن طرح قيم الخير من أجل مكافأة ليس توجهاً تربوياً إيجابياً ، فالغرض من التوجيه هو غرس القيمة لذاتها حتى يكتسبها الطفل كعادة أو خلق طيب .. وليس لينال جائزة مقابل ممارستها كل مرة ، فهذه الجائزة بمثابة سقطة للمؤلف في معالجته للقيمة الفاضلة.

وفي "حكاية السقا" حاول المؤلف أن يجسد قيمة التعاون للطفل بأنه قوة ضد أي عدو مهما كانت قوته .. فالتعاون والمشورة وتبادل الرأي قوة صلبة في وجه أي عدو .. وقد قصد المؤلف إلى إبهار الطفل بهذه القيمة فتجسيده لها من خلال مجموعة الأسماك التي صادفها معاطي في أعماق البحار ، وهي تواجه الأخطبوط في قوة واحدة وهي تردد أغنية النصر :

صوت السمك : لما عرفنا نتجمع نتغلب علي أجدع بعبع اتعلمنا بكل شطارة إزاي نضحك علي السنارة.

(ثم يواجه السمك الأخطبوط ويكتفه ويسحبه خارج المسرح..)

ولا شك أن إثارة خيال الطفل في أعماق البحار والمغامرات الشيقة بين الأسماك تشكل مجالا ممتعا للأطفال علي المستوي الدرامي ومفيداً علي المستوي التربوي .

ومن افضل القيم التي ينبغي حض الطفل عليها هي قيمة الأمانة لما تحمله من قوة لصاحبها في المحافظة علي أسرار الآخرين .. ويجسد مؤلف "سمسم وحماده ونانا" هذه القيمة متمثلة في نانا الفتاة التي تقلد سمسم مرة وحمادة مرة أخري ، أي لا شخصية مستقلة لها.

نانا : أنا أسمي نانا .. دايما حيرانه .. بين سمسم وشطارته.

وحماده وشقاوته .. محتارة بين الأثنين .. طب أعمل زي مين.

وكان اختيار المؤلف لنانا لتجسيد قيمة الأمانة في عمل الخير لنيل الجائزة .. باختلاق حدث فرعي لها هو محافظتها علي صندوق أمانة :

النباتات المتسلقة: يا خيبانه مش باقولك أنك خيبانه .. أمانه هأ .. هأ .. هأ .. قال أمانة قال .. أمانة قال ... .. يانانا يا خيبانة.

نانا : أخدها أزاى بس ... وهي مش .. وهي مش بتاعتي .. ودي أمانة ..لأ .. لأ..

ويدور بين نانا والنباتات المتسلقة صراع من أجل الحفاظ علي الأمانة لصاحبها ويتصاعد هذا الصراع إلى ذروته وتقتل نانا النباتات المتسلقة منعا لإغرائها بسرقة الأمانة :

(تهجم نانا علي النباتات المتسلقة عليها وترميه علي الأرض بين صوت النبات محشرج وهو يلقي أنفاسه الأخيرة ويقع ويموت)

فإذا كان النبات رمزا للخير كدلالة درامية ، فقد استعان به المؤلف رمزا للشر فجعل التعامل بين نانا والنبات صراعا بين الخير والشر ، فالطفلة البريئة المحبة للأمانة والمحافظة عليها لا تمتد يدها للسرقة ، بل تمتد لقتل الشر عقاباً له في صورة مجسدة أمام أعين الأطفال ، والمؤلف غير مبال بأثر هذا الفعل الدرامي علي سيكولوجية الطفل.

ولكن من المعروف أن الأعمال الفنية والأدبية الموجهة إلى الطفل يجب أن تتم بأكبر قدر من الحرص والحذر .. لأن كل فكرة أو إشارة أو تلميح ، حتى إذا لم يكن مقصوداً لذاته ، قد يترك في نفوس الأطفال آثاراً عميقة قد يصعب إزالتها علي مر الأيام .. ولهذا من المهم أن يحرص المضمون على تنقية نفسه من الشوائب التي يمكن أن تؤدي إلى آثار جانبية سيئة على هامش جوهر الفكرة الأساسية التي يقدمها العمل المسرحي .. ومن أمثلة ذلك عملية القتل الذي جسده المؤلف في الطفلة نانا اعتقادا بأنه انتصار الخير علي الشر ولكن فعل القتل له دلالة غير حميدة للأطفال ، خاصة من خلال التجسيد علي خشبة المسرح أمام أعين الأطفال ، واكتساب الطفل أحقية قتل النبات تقليدا لنانا ، التي استغلت الضعف التكويني للنباتات المتسلقة ، فإذا كانت نانا ، محبة للخير في رد الأمانة إلى صاحبها ، فقد قتلت النباتات المتسلقة وسلبت حياتها وروحها التي هي أمانة عندها أيضا.

نانا : موتي .. الموت حلال لك .. موتي .

إن ممارسة سلوك القتل من نانا للنباتات المتسلقة .. سلوك مرفوض ، وكان يفضل فتح حوار إيجابي بين نانا والنباتات ، تقنعها نانا فيه بقيمة الأمانة كسلوك خير وكريم وأن جزاءه عند الله عظيم .. من خلال هذا الإقناع يوجه

الأطفال إلى حب الأمانة والمحافظة عليها خاصة حين يروا النبات يتراجع عن سلوكه الشرير ويقتنع بتوجيه نانا ، مما يترك أثرا تهذيبا في نفوس الطفال يدفعهم إلى التحلي بهذه القيمة.

ثم ينتقل محمد شاكر في سمسم وحماده ونانا إلى عرض قيمة أخري هي انتصار الحب بالصبر والوفاء علي الأنانية والحقد .. فاحيانا نجد طفلاً يتنازل عن طيب خاطر عن مكانه لطفل أخر ، وذلك بدافع الأهتمام بمصالح الآخرين والرغبة في إسعادهم ، ولكن إذا طالب الطفل الأخر بالمزيد من هذا التنازل ، فهنا ينبغي أن يوجه لمراعاة مشاعر الآخرين ، فقد صبر سمسم علي مضايقات الطفل عوضين الذي كان يتربص لسمسم كلما رآه يستمتع بمكان ما ، فيسرع بمضايقته كي يحتله ، رغم حرص سمسم علي صداقة عوضين الذي يتسم بالغرور والزهور بنفسه.

سمسم : أنا عملت لك أيه بس .. ليه ما نبقاش أصحاب.. ونحب بعض .

عوضين: أصحاب .. هأ آل أصحاب ليه ؟ هزلت ..

وتتداعي الأحداث والمواقف بين سمسم وعوضين يتراجع اضطهاد عوضين لسمسم ، ويزداد سمسم إيمانا بقيمة الصداقة والعلاقة الطيبة بين الأصدقاء ، خاصة عند رؤيته موقف الوفاء بين الكلب النائم والحمامة التي أنقذته بمقارها لينتبه علي ثعبان كان علي وشك أن يلدغه ويؤدي بحياته .. وكذلك قصة النمر اللئيم الذي أراد أن يفترس الرجل الذي أنقذه من حفرة الصيادين عندما يصل سمسم ويحتكم بينهما بالعدل :

سمسم : مدام عازويني أحكم .. لازم اشوف بعيني يكون قراري قرار عادل سليم .. النمر ينزل تاني.

النمر : أنزل هنا إزاي!!

سمسم :ويطلعك قدامي .. عشان يكون كلامي ......والحكم يكون حكيم

(وعند نزول النمر إلى الحفرة يلقنه سمسم درسا وحكمه كبيرة).

سمسم : نطلعك إزاي .. بقي دا أسمه كلام يا شاطر .. دا أنت خاين

وغادر ودا جزاء الخيانة .. اللي يخون الأمانة وينكر المعروف

يكون جزاؤه زيك يا نمر يا غدار

لقد اقتبس المؤلف حكايتين من حكايات كليلة ودمنة ليجسدهما سمسم للتعرف علي شخصيته الخيرة ، وكان من الأفضل أن يروي سمسم هذه القصص علي نانا وحماده ليستفيدا مما يحكي لهما.

ثم ننتقل مرة ثانية إلى عوضين والخطر الذي أحاط به ، وعندما رآه سمسم توجه إلى إنقاذه مسرعا .. وفجأة سمع صوت الشر النابع من الشجرة الشريرة :

الشجرة : يا عبيط يا خيبان .. فرصة تخلص منه .. وتستريح.

سمسم : لا .. لا أنا مفيش بيني وبين عوضين حاجة .. عوضين أخويا وضروري أنقذه..

(ويصارع سمسم الشجرة الشريرة ويكسرها ثم يتوجه إلى الثعبان الذي كاد أن يقترب من عوضين ويقتله (تكرار لقصة الحمامة والكلب) ويستيقظ عوضين ويعلم ما حدث له أثناء نومه.. فيحتضن سمسم).

عوضين: يا سلام .. بقه أنت .. الله .. أنا اللي كنت .. وبعدين أنت.

سمسم : ما تقولش حاجة يا عوضين .. ما تقولش حاجة.

إحنا أخوات .. كلنا أخوات .. كلنا ولاد مصر...

.. مصر الحبيبة .. مصر العظيمة.

:" أن تعريف قيمة الحب للطفل هي وجود عاطفة سارة بين الإنسان والحيوان ، والتعلق بالأهل والأصدقاء والميل السعيد لحب النبات" (٥٨)

ولكن قيمة الميل السعيد لحب النبات قيمة مفتقدة تماما في هذا العمل ، فمرة نانا تقتل النباتات المتسلقة ، ومرة أخري يكسر سمسم الشجرة ، وهي تصرفات عدوانية لا يجب أن تتمثل في سلوك الأطفال تجاه الموجودات ذات الدلالات الخيرة مثل النباتات والأشجار.

أيضا إيجابية الفرد وانتمائه للمجتمع تقضي أن يساهم في مقاومة كل ما هو ضار غير نافع للمجتمع ، والفرد الصالح هو الذي يشارك في تقديم الخير بكل سبيل ووسيلة يراها .. والفرد المؤمن كما قال رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهم عَلَيْهِ وَسَلَّمَ : (مَنْ رَأَى مِنْكُمْ مُنْكَرًا فَلْيُغَيِّرْهُ بِيَدِهِ فَإِنْ لَمْ يَسْتَطِعْ فَبِلِسَانِهِ فَإِنْ لَمْ يَسْتَطِعْ فَبِقَلْبِهِ وَذَلِكَ أَضْعَفُ الإِيمَانِ " كما عبر رسولنا الكريم (٥٩)

فإنقاذ سمسم لعوضين بعد ما لاقاه من مضايقات وأذي في حقه بسبب أنانية وغرور عوضين من قبل .. قد يكون سلوكا طيبا من سمسم يحفز الأطفال بالتأثير عليهم نفسيا في لحظة الحب والعناق والاعتراف بالجميل بين عوضين وسمسم ، ثم تباركهما شجرة أخري طيبة وهما متعانقان تأكيد للموقف.

الشجرة في حنان : يا سلام يا أولاد يا أهل البلاد أهو كده بالحب تبني البلاد ومش بالأحقاد تسلم يا سمسم أنت أنقذت عوضين من الثعبان مش بالعصا ا إللي في أيدك ده .. لا .. أنت أنقذته بالحب .. شفت يا عوضين الحب بيعمل أيه ، وأظن ده درس لك أنك تحب كل الأولاد .. لأن كلنا مصريين ولاد بلد واحدة.

هكذا كان ختام المسرحية بأننا كلنا أخوة .. أبناء مصر .. وهو ختام يحمل قيمة الانتماء للوطن ، هذه القيمة التي تناولها أيضا مؤلف حكاية السقا بانتقال السقا معاطي إلى دنيا الأحلام والثراء بعد إغمائه ، وينتقل بكل معاناته وكفاحه المرير إلى هذا الخيال والجمال علي جناح طائر ضخم يحمله إلى عالم الحكايات . فينتقل إلى قصر عظيم وعرائس تستقبله بالغناء والرقص . ولكن بقبول شرط واحد من الأميرة حتى يعيش بينهم :

معاطي : أنا قابل لشروط حضرتكم .. إيه طلباتكم.

الأميرة : كل أبواب البيت مفتوحة تتمتع بخيراتها .. وأوعى تفكر في بلاد تانية .. وإلا تحن لناس تانين تندم طول العمر يا سقا.

إن الأميرة تجذب معاطى بإغراءات هو محروم منها في الواقع ، ولكن بشرط أن يتخلي عن وطنه وأهله وأحبابه .. ولكن مخاطبة هذه القيمة وأهميتها تجعلنا نتعامل معها بحساسية شديدة .. فالإنسان المحب لوطنه وأهله مهما قدم له اغراءات وجزل له العطاء ، لا يمكن أن تستطيع هذه الماديات أن تباعد بينه وبين انتمائه للوطن والأهل — وحين قبل معاطي الشرط كان في لهفة للراحة ، وحين توفرت له لم يستمتع بها ببعده عن أهله وأحبائه ، ، وبدأ حنينه للأولاد حتى يشاركوه ما ينعم به.

(معاطي بعد الأكل والكسل يتمدد .. ويغيب في غفلة أشبه بالنوم .. فيسمع صوت الأطفال أحبابه .. يهب من نومه فتختفي الأصوات)

معاطي : الأولاد .. راحوا فين؟

العروسه : مشتاق بتحلم بالهناء .. واللي تملي بتقول أنا ولا مال قارون حيفرحه.

معاطي : تقدري تجيبهملي .. يا عروسه.

صوت : تندم طول العمر يا صحبي.

أن رفض العرائس طلب معاطي بحضور الأولاد ، أصابه بالحزن لفراقهم ، ويزداد إلحاحه علي رؤية الأولاد ، ولكن مكانة معاطي السلطان تمنعه عن لقاء من يحب ، بل أنه يزداد شوقا إلى رؤية زوجته مرزوقه الكئيبة القاسية :

معاطي : والله مراتي وحشتني .. حتي بلسانها الفرقلة.

وحشتني القعدة في المغربية ، وكلام الأولاد والحواديت.

العرايس: تندم طول العمر يا سقا.

ولكي يشعر الإنسان بالرضا عن حياته يحتاج لبعض الإحساس بالانتماء ، فعندما يتواجد هذا الإحساس يشعر الإنسان بأنه مرغوب فيه ، ويولد لديه إحساس بالعلاقة بصفته جزءا من المجموعة ، وهذا يزيد من شعوره بالأمان الداخلي .. فالعزلة لا تولد سوى المرارة والحسرة مما جعل معاطي يعاوده الحنين:

معاطى : ياما ناس في بلدنا شتمونى .. وياما ناس فيها ضحكوا علىَّ
لكن ياما ناس برضك فيها ساعدونى وأخذوا بإديه .

العروسة : إيه يا سقا .. اشتقت لازم لبلدك .

معاطى : بلدى .. على إيه .. وأنا ليه هناك فيها إيه .. على قربة قطعها شقاها .

ولكن الحنين يدفعه أن يطلب من العروسة أن تدله على مسكنهم ، فتنقله على بساط الريح فوق سماء الوطن (صحراء ونخيل وأراضى زراعية ونيل والمآذن والهرم..)

معاطى : آدى الهرم والمدينة ... وآدى النخلة وسط النيل
آهى هيه دى بلدنا ... فاضل على الفرحة قليل

معاطى : الله .. الله .. استنى انده لولادى ، إجرى شوية يا مرزوق يا فريد يا خليل يا سليم ــ ما أقدرش أعيش من غيرهم .. لو حتى في قلب الجنة .. إيه فايدة أبقى أمير من غير ما يكون حبايبى ويايا وعايشين جانبى .

معاطى : أمانة يا نسمة لما تروحى على بيتنا أحكى لحبايبى لولادى عن ذل غربتنا .

هكذا السعى وراء المال بالغربة والفرقة بين الأهل والوطن تعاسة للإنسان ، لقد كتب سمير عبد الباقى حكاية السقا في ١٩٦٧/٦٦ ــ ويمكن اعتبار هذا العمل موجهاً للكبار الذين وجدوا أحلامهم في الثراء بالهجرة الخارجية وحرموا الأطفال من الدفء والأمن اللذين يوفرهما الأباء . فالغربة من أجل الثراء سعادة زائفة ، أما عاطفة الحب بين الصغار والكبار فهى السعادة الحقيقية وهى القيمة التي لا يجدها الإنسان حتى في الخيال .

وقد يكون هدف المؤلف أيضاً إبراز الجهد العظيم من الآباء من أجل توفير حياة ملائمة لهم .. هى جهد مبذول بالحب والتضحية .. فتلك الأحاسيس تجاه الوطن والأهل كفيلة بأن تملأ الطفل رغبة واحساساً للمشاركة في العمل والكفاح من أجل رفعة الوطن .

الصراع بين الخير والشر :

أشار أفلاطون إلى وجود ثلاث قيم أساسية هى : الحق والخير والجمال .

الحق هو الصفة التي نبحث عنها في كل شئ علمى .. والجمال هو كل ما نبحث عنه في الفنون ، أما الخير فينطق على الأخلاق .. وأما العدل فهو اسم من أسماء الخير يحصل في مواقف العلاقات بين الناس (٦٠).

إن الصراع بين الخير والشر من أقدم القضايا التي عانى منها الإنسان منذ القدم ، وكلنا يتذكر صراع قابيل وهابيل ، ونستعين هنا برأى توفيق الحكيم في التعادلية عن حرية الإنسان وأبدية الخير والشر .

: (التعادلية تتسع لتشمل عالم الحيوان والإنسان .. الحيوان يولد مكبلاً بالمعرفة المتحجرة أي الغريزة .. والإنسان يولد مجرداً أي حراً ، وعليه أن يكتشف المعرفة من جديد في كل مرة يولد ، ومن ثم يخلص إلى أن الوصفة الأولى الخاصة بالحيوان جبرية لا حرية فيها .. أما الإنسان فلم يفرض عليه نوع من المعرفة يقيده ويكبله) (٦١).

فالحياة مزيج من الخير والشر ، والذى لا يعرف الشر أحرى به أن يقع فيه . وحياتنا الاجتماعية والإنسانية يجب أن تسودها حب الخير ورد الأذى ، ولذلك يجب أن ننشئ أطفالنا على قيم دينية وروحية وخلقية .. وأن تبتعد عن النرجسية والأنانية فالخلق والسلوك الذى تدعو إليه الأديان قائم على التواد والتراحم والتعاون وأن يكون أساس التعامل قائم على الصدق والأمانة والوفاء بالعهد والبعد عن النفاق وإعطاء كل ذى حق حقه . تقول نهاد صليحة :

: (فالأضداد في عالم الكوميديا الرومانسية الشعبية تتوحد وتمتزج في بوتقة الخيال الخصب الذى تتخلق فيه الأسطورة .. ويحاكى منطق الحلم ، وفي

إطار هذه الرؤية الكلية الشاملة الموحدة للوجود يكتسب الصراع المحورى بين الخير والشر في هذه الكوميديا ليشمل كل القوى والنوازع التي تناهض الحياة مثل : الجشع .. القسوة .. الظلم .. الأنانية .. وتبسيط مفهوم الخير ليشمل على كافة القيم المؤازرة للحياة والخصوبة مثل العدل .. الحب .. الجد .. الوفاء .. وفي معظم الكوميديات الشعبية الرومانسية تتردد فكرة رحلة البحث سواء كان فتاة أم طائر سعادة أو ماء الحياة رمزاً شاملاً للخير أو الرخاء .. أى قيمة إيجابية تتخطى كيانه المادى.) (٦٢)

ويأتى تناول كتاب مسرح الطفل في أعمالهم لقيمة صراع الخير والشر في أكثر من عمل مسرحى ، مسرحية الأمير الطائر ، ترجمة وإعداد رمزى مصطفي للمؤلف الهندى "ملك راج اناند" وقدمت في عام ١٩٦٩/٦٨ وفيها يتجسد الخير في شخصية الأمير فيكرام الذى يقرأ الكتب ويتعلم الحكمة من الحكيم أشاريا ، ذلك ليحكم شعبه بالعدل والحب .. ويتجسد الشر في خادمه باند والجاحد الطماع المخادع للأمير . ويتولد الصراع من حكمة أشاريا التي يرددها الأمير دوماً (الخير يأتى من الخير .. والشر يولد من الشر) ويبنى الصراع بينهما مؤكداً أن الخير هو المنتصر دائماً .

وسوف نستعرض تلك القيمة الأساسية للصراع بين الخير والشر ورحلة البحث التي قام بها الأمير فيكرام من أجل تحقيق الخير والنصر . فالحكيم اشاريا يتقدم للأطفال راوياً لحكاية الأمير فيكرام الذي يتسم بالشهامة والبطولة وحب العلم ليكون حاكماً صالحاً :

اشاريا : لقد عرفت من العلم كثير ...

فيكرام : ولكن مازالت أمامى أسئلة كثيرة لم تستطع الكتب أن تجيبنى عليها .

اشاريا وفيكرام نموذجان مثاليان للطفل يمكن أن يقتديا بهما ، فالإنسان مهما ارتفعت مكانته تظل المعرفة والقراءة ضرورة قصوى له لا غنى عنها حتى يتولد عنه الخبرة دائماً .

أما شخصية باندو فشرها لا نلمسه مع بداية الأحداث إلا في شراهته وكسله وغفلته عن حب الاطلاع والمعرفة :

باندو : فلنترك الأمراء يأكلون الكلمات .. أما أنا فسآكل الموز .. هه أنا لا أعرف القراءة والكتابة .. ولكن عندى سؤال أعرف جوابه مقدماً .. ما هو الشئ الذى يفوق أصبع الموز ؟ أصبعان .

إن الشراهة تدفع صاحبها للصراع من أجل الحصول على ما يطمع فيه .. هكذا دائماً طبيعة الشرير ، الطمع في أقل شئ حتى ولو كان أصبع موز ومنافسه هو القرد ، أو طمعاً أكبر هو سرقة ولى نعمته الأمير فيكرام بسرقة تاجه وكرسى العرش . فأشعل صراعاً من أجل الاستيلاء عليهما ، ولكن هذا الصراع يأتى في المرحلة التالية بعد صراع فيكرام ضد القوى الخارقة ورحلة البحث عن الأميرة الحسناء وتحريرها من الأسر ، بعدها تكون عروساً له ، ويتوج حاكماً للبلاد .

لقد قدم هذا العمل في أواخر الستينات مبرزاً إسقاطه السياسى عن صورة الحاكم الحق الذى يتغلب على الصعاب التي تتمثل في القوى الخارقة من أجل تحرير محبوبته . ولكى يتحقق نصر الحاكم ينبغى الحذر ممن يحيطون به في بلاطه من طامعين أو جاشعين قد تمكنهم الظروف من الغدر والخيانة بحاكمهم

.. وبالحكمة الرزينة يمكن للحاكم أن يقود الصراع ضد الأشرار حتى يتحقق له النصر بشرط إلا يستسلم لمؤامرات مراكز القوى حوله حتى لا يفقد زمام المبادرة من يديه ، ونتتبع الأحداث التي نبلور من بين ثناياها أسلوب الصراع بين الخير والشر .

فيكرام : حلمت حلماً عجيباً .. أميرة جميلة تنتظرنى لإنقاذها أتمنى أن أطير .. أن أحلق في الفضاء .. أن أصل إلى الأميرة الجميلة .

ولتحقيق الحلم يأمر أشاريا فيكرام أن يخلع التاج ويرفع السيف حتى يتحول إلى طائر يمكن أن يطير ويحلق في الفضاء لإنقاذ الأميرة .. مع الاحتفاظ بأغراضه في خزانة مغلقة لحين عودته ويرتديها فيعود إنساناً مرة أخرى .

ويتجسس الشرير باندو على هذا الحديث ، ويخيل إليه أن حلمه على وشك التحقق ، مثل الأمير الذى سيحقق حلمه ويرى الأمير الجميلة .

ويبدأ فيكرام رحلته بعد الحلم ليحقق العدل ويرفع الظلم عن الأميرة الأسيرة . فيصارع قوى الطبيعة في شجاعة وتحدى حتى يحرر أميرته وينتصر على الشر الذى يمنعه من الوصول إليها في الفصل الأول من المسرحية .

ولقد تجلت الفتاة مفتاح الخير والسعادة لفيكرام بظهورها في حلمه :

أشاريا : كثيرون عيونهم مغلقة يرون في الليل ما تهفو إليه قلوبهم .

فيكرام : تعنى أن أراها في الحلم .

اشاريا : كثيراً ما يحلم الإنسان بمن يحب .

فالحلم قد يكون أحياناً وسيلة لتحقيق الواقع .. فالأمير يتعرف على محبوبته أمل المستقبل في حلمه .

اشاريا : النوم .. أقفل عيون الأمير .. نم في سلام وفي أحلامك ستلتقى
بأميرتك الجميلة .. ها قد بدأ حلم الأمير (مثل رنين جرس بعيد
يستمع إليه).

إن مصداقية الحوار بين اشاريا وفيكرام تتضح من رأى فرويد في إجابته على سؤال : لماذا يقوم الأنا النائم بعملية الحلم ؟

وتفسير ذلك هو أن كل حلم في مرحلة التكوين إنما يقوم تحت تأثير اللاشعور بمطالبة الأنا بإرضاء غريزة ما (في حالة صدور الحلم من الهو) أو بحل صراع . أو باتخاذ قرار "في حالة صدور الحلم من بقايا النشاط القبل شعورى أثناء حياة اليقظة" ، غير أن الأنا النائم شديد الرغبة في الإبقاء على النوم ، وهو يرى في هذه المطالبة التي تنبعث في الحلم إقلاقاً لراحته فيعمل على التخلص منها .. ويحقق الأنا ذاك مجيباً لهذه المطالبة ، بما يعتبر في هذه الظروف إشباعاً لا ضرر فيه لرغبة معينة .. وبذلك يتخلص من المطالبة .. وعملية الإبدال هذه التي تشبع بها رغبة ما بدلا من تحقيق ما يطلبه الهو هو الوظيفة الرئيسية للحلم (٦٣) .

إذن الأحلام هى نتائج معاملاتنا وعلاقاتنا الاجتماعية والأخلاقية في الواقع الحياتى وقد وظف المؤلف هذا المفهوم في حلم فيكرام بالأميرة نتاج تعايشه في اليقظة والتفكير فيها وتشجيع اشاريا بظهورها في الحلم له .. إن سعادة اشاريا بحلم فيكرام الذى حقق له رؤية المحبوبة ، قد يشكل قيمة طيبة بمثابة درع للأطفال ضد مخاوفهم من الأحلام التي قد تغزوهم أثناء النوم من بعض الحكايات الشعبية وكوابيس الأشباح وأمنا الغولة ...

أما باندور الشرير فقد هيأت له أحلام اليقظة خطوات الشر التي سوف يتخذها مساراً لتحقيق حلمه :

باندو : أنا أحلم مثل الأمير .. أحلام في الليل وأحلام في النهار في كل وقت أحلم ، ولكنها تتبخر ، والحلم الذى احلمه هو أننى في يوم من الأيام أصبح ملكاً وأنادى الملك باندو الأول .

هكذا يتعايش باندو مع واقعه حاقداً على شخصية في مثل سنه هى شخصية الأمير فيكرام الذى سيعتلى العرش ، وسيصبح ملكاً للبلاد .. سينال حلمه ، وهنا تتولد في أعماق باندو رغبات لا يستطيع أن يفصح عنها أو يظهرها على السطح ، فيستسلم لهذه الرغبات أو المطالب في أحلام اليقظة التي تنعش رغباته المكبوتة :

ورأى فرويد في أحلام يقظة : (أنها من السلبيات التي يضيع فيها الوقت فغالباً هذه الأحلام هى عطاء للإنسان ما يفوق قدراته وطموحاته التي لم يستطيع أن يحققها في الحياة ، وذلك يرجع إلى الكسل والخمول والإعتماد على الآخرين في تصريف شئونه ، ولكنه يجعل من تلك الأحلام متنفثاً لآماله ورغباته في الحياة)(٦٤).

وتتضح سلبيات أحلام اليقظة متمثلة في المنولوج الذى أفصح فيه باندو عما يجول بداخله وتربصه للأمير فيكرام بالشر :

باندو : آه لو كنت امتلك إصبعين أو ثلاثة أو دسته .. لاستطعت أن أتاجر فيها (وكأنه في حلم) كنت أبيع الموز واشترى جواهر فالصو ثم اشترى بثمنها جواهر حقيقة ، ثم أبيعها وأشترى قطعياً من المعيز ثم أشترى قطعياً من البقر ثم فيلة .. وسأصبح عندئذ من الأغنياء

سأبنى قلعة فوق قلعة جبل بعيد .. وهناك أصبح ملكاً لا شريك لى في الملك .. وأجد لى ملكة أتزوجها .. وأجلس معها على عرش ذهبى ويكون هناك موائد مغطاة بالطعام ....

يرى فرويد :

: "أن هذا التفكير يقع تحت الكبت اللاشعورى بالمعنى الدينامى وهو الشئ المكبوت الذى يجد مقاومة تمنعه من الظهور في الشعور ، فاللاشعور يكون كامناً ولكنه لا يستطيع بكثير من العناء أن يكون شعورياً"(٦٥)...

فهناك قوى معينة في الواقع الذى يعيش فيه باندو تصارع ما عنده من قوى تتملكه ولكنها تتولد في اللاشعور وتخرج في صورة أحلام اليقظة .

وفي المرحلة الثانية ينتقل الصراع بين الخير والشر ليصبح بين الأمير فيكرام وتابعه الطماع باندو الذى عرف سر الأمير فيكرام بعد تجسسه عليه ، ويسرق باندو تاج وسيف الأمير فيكرام ويعلن حالة الخيانة العظمى بالتجسس والسرقة ثم خداع الأميرة بأنه الأمير :

باندو : (يظهر وهو يرتدى التاج وفي لباس الأمير لاستقبال الأميرة متظاهراً بعظمة كاذبة ..) :أنظروا إننى أقف أمامكم في ثيابى المزركشة وألبس التاج فوق رأسى : من الذى يقول أننى لست الأمير؟ .

يرى الأمير بعينه خيانة باندو ، بعد عودته منتصراً بإنقاذ الأميرة من أيدى الأشرار إلا أنه داخل قصره يواجه شراً أشد هو باندو السارق لتاجه وسيفه ، وفيكرام مازال طائراً لعدم استطاعته إسترداد الأشياء التي ستعيده إلى هيئته الأولى : الإنسان فيكرام :

باندو : ستظل دائماً طائراً .. طائراً ذا جناحين وتعيش على الشجر كبقية الطيور .. أما أنا فسأصبح الملك .

هكذا حال الشرير يحاول دائماً أن يتخلص من تداعيات الخير أولاً بأول .. فإذا كان انتصار الشر للحظة .. فالحق والخير لابد أن يواجها الشر بغروره وصلفه ويحققا النصر كقيمة فاضلة لتدعيم قيمة الخير ، من هنا كان فزع باندو من اكتشاف أمر خيانته من حين لآخر :

باندو: ما هذا الذى سمعته ؟ صوت طائر يرفرف بأجنحته ؟ الأمير قد عاد ؟ لا يجب أن يعثر علىَّ الآن .. آه (يتذكر) يا أيتها الأبواب الذهبية .. أغلقى نفسك واخفينى .. اخفينى لكى لا أظهر ولا تظهر خيانتى .

هكذا الشرير دائماً يتلمس إخفاء الحقيقة ، فيجب أن نحذره ، كما ينبغى مواجهته بكل قوة وإيمان من أصحاب الحق المسلوب .. ورغم المواجهة التي تمت بين فيكرام وباندو ، إلا أن باندو مازال متمسكاً بما سلبه وكان يحلم به ولا يعلم أن الإدراك الإنسانى الواعى كفيل بتعرية عظمته المزيفة ، المظهرية الشكلية وهذا ما تؤكده الأميرة :

الأميرة مانوراما : برغم من أنك تبدو كأمير .. إلا أن كلماتك ليس لها رنين كلمات الأمراء ، التاج لا يمكن أن يصنع وحده ملكاً.

تلك الكلمات القليلة لها الوقع الأخلاقى التهذيبى لكل مغرور أو مخادع .. ومع ذروة الأحداث ينهزم باندو أمام حكمة أشاريا ويهزأ الجميع من خائن الأمانة :

فيكرام : أيها الأحمق .. لقد بعت نفسك من أجل يوم كله خديعة وخبث ودهاء .

تلك المكاشفة التي ينتصر فيها الخير على الشر ، تبرز المفارقة الدرامية في توصيل فيكرام إلى حقيقة باندو المخدوع فيه .. ومع انتصار الخير يقع العقاب على الشر ليحذر أطفالنا من الشر فيحرصون على عدم محاكاته :

فيكرام : إبتعد .. سترحل من هنا منفياً محتقراً من أهل مدينتنا الذهبية لن تعود أبداً .. ولن تراها مرة ثانية .. وفي منفاك ستظل هائماً على وجهك متعباً مغضوباً عليك من الآلهة ، لعلها ذات يوم تغفر لك ما ارتكبته من خيانة .

ولعل وقوع العقاب على الخائن ، والانتصار كثواب للشجاعة والحق هى نهاية سعيدة حتى يتعاطف معها الأطفال ، وهى نهاية قد تسرهم وترضيهم نفسياً وترسخ داخلهم القيم الاخلاقية .. كما أن هذا الأرضاء لم يكن على حساب البناء الدرامى للعمل .. فالمسرحية تتمسك بقيم الفن الجمالية ، وتهتم في نفس الوقت بترسيخ قيم الإنسان الإيجابية :

ليس غريباً على شمولية التعادلية أن تقف إزاء الخير والشر بحثاً وتمحيصاً ، فإذا ذكرت مسئولية الإنسان منذ القدم ذكر الخير والشر .... لأن الخير والشر هما الموجب والسالب في كهرباء العلاقات البشرية .... والخير والشر لا دخل لهما بالإنسان الفرد .. ولا وجود لهما بالمجتمع بل يجعل الشر ضرورة لتدارك الخير(٦٦) .

وفي مسرحية "على بابا والأربعين حرامى" يتناول مؤلفها أحمد المتنبى الصراع بين الخير والشر المتمثل في الطمع والقناعة .. على بابا الشخصية

الخيرة القانعة بعطاء الله القليل ، وأخيه قاسم الطماع الذى يتخلى عن مبادئ الشرف والسمعة الطيبة .. وفي حوار بين على بابا وأخيه تتضح سمات كل شخصية :

قاسم : خليك تعيش طول عمرك في الحطب .. مالكش غير عيشة الكلاب.

على بابا: لكن شريف .

قاسم : بلاش تخريف .. وآخرتك تشحت على الأبواب .. مين اللى يسأل على الفقير لو غاب .. اأنصب إنهب خليك ديب وله أنياب .. أفشر ما حدش راح يقول كداب .

هكذا أفصح قاسم على سلوكياته السيئة في الحياة .. ويحاول اقناع أخيه على بابا الشريف الذى يواجهه دفاعاً عن قيمة ومبادئه الطيبة :

على بابا : أنا لى مبدأ .

قاسم : مفيش مبدأ .. دا كله سراب .

ويستمر الصراع الدرامى بينهما حتى تستكمل دائرة الشر بظهور زوجة قاسم التي تتكالب بالسخرية على على بابا الذى يقاومها مؤكداً رضاءه بمنولوج يشدو به أمام الجمهور متمسكاً بحسن نواياه :

على بابا : مادام معايا صحتى .. أطلع وفايدى بلطتى .. وأجيب رزق العيال .

: "وبما أن التعادل بين الخير والشر في الحياة هو أمر تقتضيه الحياة البشرية .. فلا الحياة شر مطلق .. ولا هى بالخير المطلق"(٦٧) ¨

ففي اللحظة التي يكتشف فيها على بابا سر الأربعين حرامى يقع في صراع نفسى بين مبادئه وقيمه الشريفة وبين حاجته للمال تعويضاً عن فقره .

على بابا : ده مال .. ده عز .. هيلمان .. ده جاه ودول لصوص حرامية سفاحين ، واللى عايش عالنهب ما يسلاه . مين كان يصدق حكمتك يا رب ، زعيم عصابة وعنده كل المال ده ومخبيه .. وفيه ناس غلابة زينا عاوزاه !!!

إن منولوج على بابا له دلالة على استمرار تمسكه بالسلوك الخير رغم فقره ، ولكنه جعل من فقره حجة لسلب مال العصابة .. وهنا يقوم بنفس الفعل مثل العصابة . فكلاهما يسلب الآخر .. فالخير المطلق ربما جعل على بابا لا يطمع في قليل من المال المسروق . كما في الحدوتة الشعبية .. وكان على المؤلف أن يقدم رؤية معاصرة تخدم عمله وتوجه الأطفال إلى قيمة الأمانة ، فمن يعثر على ممتلكات للغير يجب التبليغ عنها ، وله مكافأة بنسبة مئوية قد تغنيه حلالا أكثر من سرقة القليل كما فعل على بابا ، وسرق مال اللصوص رغم تأكده انه يخص أشخاصاً مظلومين :

على بابا : دلوقت إيه العمل ؟ الكنز تحت أمرى .. أقدر اشيله كله أخظى الشيطان .. أنا ما سرقتش عمرى .. بس أنا عندى سؤال وجوابه في خاطرى .. يعنى عاجبنى الشقا .. واللا عاجبنى فقرى .. دى جواهر غالية .. أنا حاخذ حاجة بسيطة .

إن على بابا صاحب القيم والمبادئ النبيلة تأتى سقطته أمام إغراء المال وعدم وجود مالكه شجعه على السلب والنهب ، وهو الذى قاوم أخاه قاسم في الصباح بسبب أخلاقياته وسلوكياته الهابطة .. ولكنه مع أول فرصة أثناء اليوم

تتاح لعلى بابا باكتشاف الكنز ينسى المبادئ والقيم ويهم بالسرقة بحجة فقره .. فالفقر هو تبرير لسرقة على بابا . وفي النهاية الفعل هو سرقة ، أذن فالشر انتصر على الخير داخل على بابا وحقق الثراء العظيم .. لقد أطاح المؤلف بمبدأ الشرف وفقاً للحكاية الشعبية .. وكان ينبغى للمؤلف أن يبنى رؤية درامية تربوية يدفع بها مبادئ الشرف والأمانة للأمام ويحبب الأطفال فيها باختلاق حدث غير متوقع في أحداث الحدوتة الشعبية ينتصر من خلاله الخير داخل على بابا بقيمه الطيبة ، ولكن المؤلف ساير الأحداث وكلل أخلاقيات على بابا بمواصلة السلوك اللا أخلاقى وتوقع تكراره ، وبذلك أحال المؤلف مسرحيته إلى مجرد وسيلة إيضاح للحدوتة الشعبية :

على بابا : أهو مرة تشيل حطب .. ومرة تشيل ذهب ..

وعندما يتلمس قاسم وزوجته بصفتهما عنصرى الشر أسباب ثراء على بابا وهو يكشف لهما عن سر المغارة ، يدفع على بابا أخاه قاسم إلى السرقة ، فيقع في يد العصابة التي تقتله بعد معرفة سر على بابا .. لقد أوقع المؤلف العقاب بقاسم لأنه الشرير منذ بداية الحكاية .. بينما على بابا السارق الفعلى للمغارة كان جزاءه الخير والقضاء على العصابة التي يقبض عليها .. ويحتفظ على بابا بسر الكنز لنفسه ويتوج شره بمكافأة أخرى هى زواجه من مرجانة التي تنقذه من أفراد العصابة ، وبرغم معرفتنا في مقدمة العمل على أن على بابا له زوجة طيبة تتحمل معه الفقر والمعاناة إلا أنه مع ثراه يطمس وجودها من أجل مكافأة مرجانة :

زوجة على بابا : رايح تحطب زى كل يوم ؟

على بابا : وأرجع أبيع الحطب وآجى آخر النهار .. واجيب عشانا ، وعلف الحمار .

زوجة على بابا : حتغيب على ؟ ويهون عليك .. أنا مستنية على باب الدار .

إن سلوك على بابا هنا قد يثير في نفوس الأطفال التشكك والخوف من مكسب الآباء من حين لآخر . فقد يهدد الرزق الواسع علاقاتهم الاجتماعية الأسرية التي ينبغى على الأعمال الدرامية أن تدعم روابطها وتقويها لا تسلبها الآمان . فليس من المعقول أن يصبح تعدد الزوجات النتيجة الطبيعة للثراء المفاجئ أو غير المفاجئ.

إن تقديم الحكاية الشعبية كما يحملها التراث إلى أطفالنا دون توظيفها دراميا لمقاييس العصر ومعاييره الأخلاقية أمر يؤخذ علي المؤلف .. فكان ينبغي علي المؤلف أن يتناول الحكاية ويعيد صياغتها بعد تنقيتها من القيم الضارة والشوائب المختلفة .. ويوجهها للأطفال وفق هدفه التربوي والأخلاقي الذي من أجله وقع اختياره علي هذه الحكاية دون غيرها . ففي الرؤية المعاصرة كان ينبغي أن يترفع علي بابا عن السرقة كقيمة سلبية أدان بها أخاه قاسم في استهلال العمل ، حيث برز تمسكه بمبدأ الشرف كقيمة خيرة . فكان ينبغي أن يوظف مبدأ الشرف بمقياس معاصر ، كإبلاغ المسئولين عن العصابة حتى يمنع زحفها الشرير علي ممتلكات الآخرين ، وهنا قد يحصد علي بابا خيرا حلالا بنسبة مئوية من مسروقات العصابة حين يتم تسليمها لأصحابها المظلومين .. ومن هذا التوظيف الدرامي المعاصر ندعم في نفس الطفل السلوك الطيب بتسليم ما يعثر عليه من ممتلكات الآخرين وهو سلوك نابع من شرف الأمانة:

ويقول عبد الحميد يونس عن أهمية الحكاية الشعبية في أدب الطفل :

: (إن الحكاية هي أهم الأشكال التي تصلح للطفل ، وهي تعد الحلقة الكبرى في التراث الأدبي الشعبي .. ويري أنها بمضامينها ومحاورها خط مشترك بين العرب .. وجميعها تستهدف التصعيد إلى مثل تحرص الإنسانية ذو الجماعة عليه ، كما تستهدف تثبيت القيم الإنسانية العليا بالإضافة إلى التعليم والترفيه) (٦٨).

بينما يحذر عبد العزيز عبد المجيد كتاب أدب الأطفال في تناول الحكاية الشعبية قائلا : (إن بعض الحكايات تحتوى علي عناصر سيئة .. وهذا إذا تركت من غير إصلاح أو تهذيب أو إشراف عليها .. ربما كانت عاملا سيئا في تربية الطفل لأن المعلومات والحوادث التي تتضمنها هذه الحكايات تؤثر في تكوين الطفل العقلي والخلقي . وفي ذوقه وخياله ولغته)(٦٩) .

وخلاصة ذلك أن مسرحية علي بابا والأربعين حرامي تفتقد كل المقومات الدرامية كما تفتقد أيضا التوجيهات الأخلاقية والتربوية علي مستوي المضمون ، وهذا يرجع إلى إهمال المؤلف في تقنين عمله الدرامي بدلا من أن يكون مفتاحا لفهم الواقع بأن الخير يحمي الحياة . والشر يفتك بها . الخير الذي يتجاوب مع رغبات الصغار ويعمل من أجلهم وينتصر علي الشر في النهاية ، ذلك أن قيمة انتصار الخير علي الشر قيمة فنية وفكرية ضرورية لمسرح الطفل حتى لا يفقد الأطفال الأمل في مستقبل قائم علي قيم الخير والحق والجمال.

ولو انتقلنا إلى الأسطورة التي تجسد الصراع بين الخير والشر في مسرحية "سندباد والأميرة شهر زاد" تأليف وإخراج فكري أمين ١٩٩١/٩٠ نجد

أنها تجسد القناعة والتعاون من أجل انتصار الخير علي الشر بمساعدة القوى الخارقة:

فمن المعروف أن التاريخ والأساطير مصدران من مصادر التأليف المسرحي في الأداب القديمة والحديثة .. فمن معينها يستمد المؤلف المسرحي مادته الخام ليصوغ منها عمله الفني ، الذي يبث فيه رؤيته الخاصة ويزاول قدرته التقنوية علي تشكيل الأحداث المختارة وتفسير دوافع شخصياتها .. ومن هنا يثار التساؤل بين الحين والآخر : إلى أي مدى يتصرف المؤلف في جسم الأسطورة الأصلية أو المادة التاريخية التي ينتقيها من مصادرها عندما يبني منها مسرحية؟؟(٧٠).

في هذه المسرحية استعان المؤلف بشخصية الأدباتي — كراو — في افتتاحية العمل المسرحي ، ثم ترك الأحداث تتطور من خلال الشخصيات الرئيسية ، سندباد والأمير شهرزاد اللذان يمثلان الخير ، والساحر جاسبار يمثل قوة الشر تناهض الخير من أجل إشباع أطماعها وتأتي أغنية الأدباتي تحذر مع الطمع والغدر:

الأدباتي : الطماع .. الغدار .. طول عمره عايش محتار والآخر ح يروح النار.

فالخير يتجسد من خلال شخصيات يحبها الأطفال : سندباد المغوار أمير البحار وتتوحد شخصيتا شهرزاد وسندباد علي نفس المستوي القيمى تجسيدا للشجاعة والقوة من أجل الخير ، ويقابلهما الساحر جاسبار الذي لديه من حيل السحر والشر ما يجعله جشعا ظالما شريرا لتنفيذ خططه التي ترغب في امتلاك الكون كله.

ويبدأ الشر رحلته ضد الخير يوم عيد ميلاد الأميرة شهرزاد العاشر حين يكشف جاسبار عن نواياه الشريرة:

جاسبار : أن الأوان والميعاد .. عمرك أصبح عشر سنين .. قربنا ع اليوم الموعود .. والختام السحري المرصود .. اللي ما يظهرش ولا يبان غير لكي أنت يا شهرزاد.

ويختطف جاسبار شهر زاد ويطير بها إلى بلاده البعيدة وراء البحار" فكثير ممن يمثلون الأساطير يكونوا طائفة من العرافين والسحرة القادرين علي تطويع الكائنات غير المنظورة والقوي الخفية "(٧١)..

وتتحرك قوي الخير باسم الحق والعدل من أجل إنقاذ الأميرة والقضاء علي الشر ويتعامل المؤلف مع تقنيات خيالية تميز معالم الأسطورة كالحورية الساحرة التي تساعد سندباد وتبصره بطريق الخير:

الحورية: حا أساعدك .. لكن علي قدر ما تزرع خير حا تحصد خير. سندباد .. أمامك صعاب لازم تعديها .. ومخاطر ضروري تفوز فيها.

سندباد : أنا أضحي بنفسي علشان أنقذ صديقتي شهرزاد من الساحر جاسبار .. بس فين قصره .. وإزاي أوصله.

وتعينه الحورية بأدواتها الساحرة كي تصمد قوة الخير أمام أدوات الشر فتقدم له البساط الطائر .. وتبصره ببعض الأهوال والمخاطر التي ستواجهه حتى يتهيأ نفسيا لملاقاتها :

الحورية : ده بساط الريح .. ومعاه السيف البتار .. البساط ح يوصلك لأول الطريق وادي كبير فيه مغارة جاسبار ، يحرسه تنين له ثلاثة رؤوس حا يهاجمك تضرب أول وثاني رأس..

هكذا حكايات الجان تدور أحداثها دائما في بلاد بعيدة ، بعيدة جدا يخرجها هذا البعد السحيق في تصور الناس عن عالم الواقع ، وفيها تقع أحداث الخارق بنفسه وإنما يعتمد على شخصية خارقة يكسب ودها بجميل يصنعه لها أو فضيلة تفتنها . ومن هنا استقرت في سفح الكيان الاجتماعي واتخذت وسيلة من وسائل الترفيه والتسلية ، كما اتخذت أداة لإثارة الطفولة (٧٢).

ويبدأ الخير رحلته علي البساط الطائر وينشر الخير كلما انتقل إلى مكان ووجد الظلم فيه فيرفعه عن صاحبه مثل إنقاذه لغضنفر المظلوم قبل إعدامه:

القائد : بناء علي أمر مولانا جاسبار .. حاكم البلاد شظم بظم .. يجلد المتهم غضنفر .. خالف التعليمات العليا .. وضبط متلبسا بالنوم في ظل شجرة مولانا.

غضنفر : مظلوم ياناس .. الظل خلقه ربنا .. إزاى إنسان يمنعه أقول لمين ؟ ومين يسمع؟

ويتقدم الخير بشجاعة ويخطف غضنفر علي البساط ، ويشرع سندباد في أفعال الخير حيث التخلص من التنين حارس جاسبار ، وظهور شمشار الجان:

شمشار : أنا شمشار الجن .. من زمان غلطت وخالفت الأمر إتحكم علي أعيش مسجون في الكهف ده لغاية ما جيت ياسندباد وبشجاعتك

قتلت التنين التنين الحارس وخلصتني من سجني .. أطلب تجاب يا سندباد.

إن الجان كائن خارق غير منظور في العادة .. وهو أما خير ومعين وأما شرير خبيث .. وأما شقي ساحر .. ولهذا الكائن خصائص يعتقد الناس بوجودها في العالم القديم أو العالم الجديد وهي نفسها في كل مكان من العالم ، فهو قادر على التشكيل وعلي الاستخفاء وقد يكون ماردا يطاول الجبال ، وقد يكون قزما يصغر عن الأطفال.. وهو يعيش في العادة تحت الأرض أو عند سفح جبل أو تل — ويتخذ اللون الأخضر لنريه في الغالب ، ومن الجان نوع كلما يؤذي الناس ، ومنهم فئة تعطف علي الفقير وتفسد السحر الضار وتقضي على ما دبر الساحر.

فانتصار سندباد علي التنين الشرير أدي إلى ظهور الخير المتمثل في شمشار الجان ، الذي يستطيع أن يقضي علي ما دبره الساحر جاسبار ، ويصبح سندا لسندباد ، في حين تتمسك شهرزاد بقيم الحق والعدل بكل شجاعة في مقاومة شر جاسبار الذي يحاول إفزاعها بحيل السحر:

جاســـبار : مش معقول تكوني بالشجاعة دي؟

شهر زاد : الإنسان اللي ما يعملش شر ما يخفش.

إن الخوف الشديد يؤدي إلى جمود الفكر ووقف الانتباه علي الشيء المخوف منه ، وشكل الحركة وفقدان الإحساس .. وقد تترك الأعراض السابقة أثرا مستديما في الطفل فتضره ضررا بليغا .. ولذا وجب علينا تقليل الخوف وإضعاف حدته ونتشئه علي أن يكون بريئا غير متهيب وجسورا لاقتحام مخاوفه(٧٣).

وتمسك شهرزاد بالحق والخير ملأها شجاعة وقوة أمام شر جاسبار وحيله المفزعة المخيفة .. لقد تحدت شهر زاد بالشجاعة جاسبار ، بل ازدادت بقوة إيمانها بالحق فكانت مواجهتها بصلابة من أجل الخير للبشرية كلها. أي الإعلاء بالأنا من أجل الآخرين :

شهر زاد: مش ح أطيعك .. أنت شرير طماع .. وعايز الخاتم المسحور علشان تسيطر علي الدنيا وتخربها .. لا مش ح أجيبه.

ويأمل جاسبار مساعدة الحكيم قزمان ليكشف له عن المستقبل ، ولكن الحكيم يحدثه عن مستقبله المؤلم فإن نهايته علي يد بطل صغير سيعرف سر قوته وسوف يهزمه:

قزمان : لو دخل العين السحرية إنسان مؤمن بأن يضحي بحياته علشان يهزم الشر ، لازم يبطل مفعولها والخير هو اللي ينتصر.

إن دعوة قزمان للخير امتلأ بها قلب غضنفر الشخصية الكوميدية الساخرة الذي كان يحتمي بشجاعته السندباد .. فقد تبدل قلبه الضعيف إلى قوة عظمي من أجل مساعدة سندباد وإنقاذه من شر جاسبار .. وذلك بأن يضحي بنفسه في العين السحرية وهي سر قوة جاسبار ، وعلي أثرها ينهار الشر ويحقق غضنفر النصر ، ويأت الخير بعد تضحيته الكبرى وإنقاذه لسندباد وشهرزاد:

غضنفر: أنا اتعلمت منك حاجة .. لما نتعاون كلنا علشان نهزم الشر ... ضروري الخير ينتصر.

شهرزاد: الطمع نهايته شر .. والسعادة في القناعة ــ باللي يرزقنا بيه ربنا.

إن جاسبار الشره كان يطمع في حكم العالم كله بظلم وجبروت .. ولذلك كان يأمل أن يجبر شهرزاد علي إحضار الخاتم المسحور الذي يضع العالم كله تحت قدميه .. ولكن شهرزاد بشجاعتها وإصرارها علي الخير تتحداه بصلابة حتى ينتصر الخير وتعود إلى أهلها:

إن منطق الأسطورة هو اللا منطق واللا معقول واللا مكان ، وفي كل هذا تبدوا الأسطورة وسطا بين الحلم واليقظة ، أو لعلها تبدو وكأنها ضرب من أحلام اليقظة ممتع ، إذ أن الأساطير والخرافات بعوالمها الغربية وأشخاصها منفصلة تماما عن عالمنا الزمني ، وأن تكن تؤثر دائما في حياتنا العامة وفي سلوكنا النفسي(٧٤).

إن مثل هذا العمل الدرامي يمكن أن يؤثر في سلوكيات أطفالنا تأثيرا إيجابيا ويعلمهم مواجهة الحياة بشجاعة ، وأيضا بتقوية الإرادة يمكن هزيمة الشر بصنوفه ، من خلال تدريب الطفل علي ضبط النفس والتحكم في مشاعره والإذعان لوحي الحق وشحذ همته في الصبر والمثابرة ، والثبات ووزن الأمور واختيار الصالح منها . كل هذا بلا شك جسده المؤلف في هذا العمل من أجل إعداد الطفل للعمل الطيب ، وتكوين العادات الخيرة الحسنة من خلال شخصية سندباد كقوة ضربت أفضل وأشجع الأمثلة والمواقف من أجل نصرة الحق والخير بكل صدق وأمانة .. وهذا يمكن الأطفال الإقتداء به كمثل أعلي في سلوكه الخلقي بعيدا تماما عن دروس الأخلاق المباشرة كالعظة والإرشاد والتخويف والتأنيب ، أما إتباع العمل الطرق غير المباشرة من تطوير الأحداث وتجسيد للشخصيات فإنها أفضل تأثيرا في النفس ، وأدعي إلى إتباعها وأقوي

فعلا في استهواء الطفل الصغير إلى الخير وإذكاء روح الفضيلة في أغوار نفسه.

إن القدوة الحسنة من أهم العوامل التي تبث الأخلاق الصالحة في الأطفال لأنها توضح لهم بطريقة فعلية روح الخير ، وتمثل لهم معني الحياة السامية فالتهذيب بوساطة المثل الأعلى يأتي طريق الخبرة ، وتنتقل الأخلاق مجسمه في مجراها الفعلي فتدعو نشاط الطفل إلى التقاطها وإقتباسها بالمحاكاة(٧٥).

وفي مسرحية "التعلب فات" تأليف السعيد أبو الحسن التي عرضت ٨٩/ ١٩٩٠ تناول أيضا فكرة الصراع بين الخير والشر .. وقوى الخير هي حيوانات المزرعة التي تعيش تحت حراسة الكلب كشكش العجوز . وعندما يشعر صاحب المزرعة بعدم كفاءة كشكش في عمله يقرر الاستغناء عنه :

كشكش : راح أموت مظلوم .. والظلم حرام ..

جديو : دلوقتي صاحبنا المال .. لو نفذ حكمه علي كشكش يبقي المره دى قتل كشكش.

ومن منطلق الوفاء تقرر حيوانات المزرعة إنقاذ كشكش من قرار صاحب المزرعة .. وأثناء اجتماعهم لتبادل الرأي تسمعهم البومة فتسرع بكل سعادة ترويها لأصدقائها الأشرار التعلب أبو الأفكار والذئب وحشو .. ويجتمعون في مناقشة لاستغلال كشكش لصالحهم في الشر.

أبو الأفكار : لو كشكش مات ، يا عقول خيبانه وخرفانه صاحب البيت حايجيب غيره يهد قوانا ، كلب شديد يهجم علينا ولا يخلينا.

ويفكر أصدقاء الشر في مساعدة كشكش علي البقاء بحيلة أبو الأفكار .. وتأتي حيلتهم في عقد معاهدة أو اتفاقية بين أصدقاء الشر وكشكش .. بخدعة

من الأشرار يثيرون بها فزع حيوانات المزرعة الطيبة فينجوا كشكش تبعا للإتفاقية معهم فيفرون هاربين وتلك هي خطة المعاهدة التي وضعها أبو الأفكار مع كشكش.

(ويقترب وحشو وأبو الأفكار من المزرعة فتصرخ الحيوانات)

الاثنين : عشوة مليحة ... ولحم سمين.

كشكش : ينبح بصوت قوي ..

الاثنين : (يرتعدان في مكانها مذعورين بصورة مبالغ فيها ويصيحان في رعب) : كشكش

ويقفزان ويهربان.

وهنا يشعر صاحب المال بقيمة كشكش ويعترف له بالجميل مقدار فعل الخير الذي أقدم عليه لإنقاذ حيواناته الطيبة.

صاحب المال: حيواناتي الطيبة ... اللي ... يقدم خير يلقاه .. واللي يرعى مصلحتي أحبه .. أنا كنت إمبارح ناوى انتهي من كشكش .. اتغيرت الحالة تمام .. واسمحوا لي أفتتح حفلة سبع الليل (كشكش).

إن حيلة المؤلف لإنقاذ كشكش في عقد معاهدة زائفة مع أصدقاء الشر من أجل إنقاذ نفسه من الطرد ، هو إتباع لمبدأ " الغاية تبرر الوسيلة "..

فليس من الحكمة كي ندافع عن حقوقنا أن نعقد معاهدة سلام مع الأشرار ، وفي قرارة النفس يمكن الغدر والخيانة مما يتفق عليه ، لأن المبدأ لا يتجزأ .. وموقف كشكش هنا موقف المخادع من أجل مصلحته الذاتية .. فقد خدع صاحب

المال وأصدقاءه الحيوانات الطيبة ، ثم في قراره نفسه يقرر خداع الأشرار الذين وضع يده في أيديهم لتنفيذ خطته وتحقيق مأربه الخاصة . وينبغي أن نعلم أطفالنا الابتعاد عن المخادعة والخديعة ، فكيف يتخذها المؤلف وسيلة من وسائل تحقيق الخير.

فبعد نجاح الخطة لصالح كشكش يطالبه الأشرار بالوفاء بالجزء الثاني من المعاهدة وتقديم الأوز والبط لهم كل ليلة .. إلا أن كشكش ينقض المعاهدة معهم بعد أن نجح في خداع صاحب المال:

كشكش : يبقي حاميها حراميها.

أبو ألأفكار : ما بلاش الاستعباط علينا ... لا أنت حاميها ولا حراميها.

كشكش : لا دانا حاميها ولازم أحميها .. دي أمانة وأنا لازم أصونها دي أمانة عمري ما أخونها

هكذا يعتمد المؤلف علي مبدأ الغاية تبرر الوسيلة .. فإذا كانت الوسيلة انتهازية فلابد أن تكون الغاية كذلك .. فالأسلوب الذي يتعامل به كشكش أمام لأطفال ليستدر عطفهم مرفوض علي المستوي الأخلاقي حتى لو برر سلوكه بحماية أصدقاءه ولكن هذه الخدمة نتساءل ، أين ضمير كشكش وصوت الحق في تصرفه الذي كان ينبغي أن يبعده عن معاهدة الخيانة بينه وبين الأشرار وخداع صاحب المال والحيوانات الطيبة:

: (إن صوت الضمير الداخلي الذي يدعي الكثيرون أنه مرشدنا الكبير لما هو صحيح أو خطأ خلقيا .. أو غالبا ما يصور باعتباره قاضيا أو حكما .. أي مرشد خاص يصدر أحكاما علي سلوكنا ــ فهو يحكم علي ما قد فعلنا في

الماضي وما انتوينا أن نفعله في المستقبل ، إننا غالبا ما نعتقد أنه يخبرنا بما نفعله حرفيا ونري أنفسنا مطيعين أو معاندين)(٧٦).

إن صوت ضمير كشكش كان لابد أن يوجهه نحو المسار الصحيح للخير ، وأن يظهر حقيقة خدعته لأصدقائه ، وأن نكشف لهم معاهدته مع الأشرار ، لكنه ابتدع قانونا غير خلقي ليبرر به غايته .. وهذا ليس بالأسلوب الخلقي لدعم التفكير الأخلاقي عند الأطفال .. فاكتشاف الأمر لأصدقائه قد يفقدهم الثقة في كشكش لأنه تحالف مع أعداء لهم ، ولم ينظر إلا لمشكلته فقط .. وكان في الإمكان أن يقع أصدقاؤه ضحية غدر الأشرار بخيانته للمعاهدة .. ومن هنا كان إبقاء كشكش مقابل ثمن غال.

ولكن المؤلف جعل الحيوانات الطيبة تعاود التعاون مع كشكش للتخلص من الأشرار حلفاء كشكش:

بسبس : التفكير الصح ندافع عن عشتنا .. وعن كرامتنا .. عن كل رملاية في بيتنا.

كشكش : دي قضيتي .. وسبيوني أدافع.

وتتحد الحيوانات بصورة جماعية من أجل الدفاع عن مزرعتهم (وطنهم) وتعبر عن ذلك بغناء محبب يبث روح الانتماء للوطن :

حـــا ندافع عن حياتنـــا .. عن بيتنا عن ولادنا
داحـــنا لازم نعـــــيش .. حانلم الصف وحـــده
وحنا نبقي يد واحـــده .. وإحـــنا لازم نعيـــش

ويقابل هذا السلوك الطيب ، سلوك الأشرار ومناهضتهم لكشكش الذي خدعهم ونقض معاهدته معهم :

بم بم :

بكره راح نخربها .. نقعـــد علي تلها

هيه ضربه واحده .. وناخدهــــا كلها

ياللا جماعة الشر .. الحرب دي كر وفر

وبخطة تعاونية تواجه الحيوانات الطيبة الأعداء المغرورين ، ويقع أبو الأفكار و وحشو أسيرين في أيديهم وتتعالى أصواتهم في غناء مرح وسعيد بالانتصار علي الشر.

الجميع :آي أبو المكارم وضحكنا عليه .. وأنت كمان ياسي وحشو وآدي الشر ضحكنا عليه

كشكش (لصاحب المال) : التعلب والديب إتهدوا .. والشر أهو استلقي وعده.

صاحب المال : البركة في كشكش .. تعالى يا كشكش يا حبيبي .. يا حاميني يا منور بيتي.

إن صاحب المال مازال تحت تأثير خدعة كشكش ، ولم يكتشف ما وراء الحقيقة من شجاعته الزائفة ، بل ظل الرجل متأثرا بنبل فعله ، ويظل كشكش علي حاله دون الاستسلام لصوت الحق أو يقظة الضمير التي قد يعترف فيها لصاحب المال من حسن نواياه من هذا التحالف الذي كان أقرب إلى تحالف فاوست مع الشيطان ، بعد أن شبع من الدنيا وحقق مآربه ورغب في نقض المعاهدة .. أن الصراع بين الخير والشر في هذا العمل هو نتاج اتفاقية مع الشر كان من الأفضل عدم اللجوء إليها ، كما لو أن فكرة المؤلف إسقاط سياسي لاتفاقيات سلام معاصرة مع أشرار علينا الحذر منهم.

ونعود لأحداث المسرحية ، فإنه يؤخذ علي المؤلف تحقيقه لقيمة الخير عن طريق أفكار سلبية وسلوك غير تربوي ، لا ينبغي أن نجسده للطفل بذلك الأسلوب المغري والذي قد يشجعهم علي تحقيقه علي المستوي العلمي طالما لم يكن هناك رادعا للكشكش علي خدعته .. فتحقيق الخير بالحيلة أو الخداع فعل قد يتباري الأطفال في ممارسته مثلما فعل كشكش بصفته الشخصية الرئيسية لهذا العمل الدرامي :

: (فالعمل الجيد لا يعرف أن سبيله يجب أن يكون حسن الإفادة من خصائصه وإمكاناته الذاتية الخاصة ، وذلك عن طريق تقديم أنماط جيدة للسلوك والتصرف ، ومن خـــلال شخصيات يشـــعر الطفل نحـــوهم بالحـــب والتقدير والإعجاب)(٧٧).

فإذا كانت هذه المقولة تؤكد أهمية العمل الدرامي في تقديم أنماط جيدة للسلوك والتصرفات من خلال الشخصية والموقف ، فإن إلفريد فرج في عمله المسرحي " رحمة وأمير الغابة المسحورة " ، استطاع أن يتخير شخصيات بدقة لتجسيد قيمة الخير بعناصر العدل والحب والرحمة ، والشر بالظلم والسلب والأنانية .. وذلك من خلال تداخل لقصتين في نسيج درامي تتداعى أحداثه الدرامية بين قوي الخير وقوي الشر.

الشر هنا يسود مدينة يحكمها أمير في سن السادسة عشر من عمره ، غزاها أجانب قتلة معتدون يحيطون ويقطعون الطريق علي كل مسافر لنهبه وسلبه .. قوة شريرة تتصف بالظلم والقسوة .. فيبدأ الفزع ينتشر بين أهل المدينة ، وأميرهم في حيرة عن سبب قدوم الشر إليهم:

الأمير : هل يعاقبنا علي شئ في مدينتنا شريرا ، أو غير مستقيم؟

الجميع: لا.

(ويسرد الأمير صورة من صور الشر التي وقعوا تحت وطأته)

الأمير : كنا نحسبها أول الأمر نهشة حيوان جائع ، لما رأي الفلاحون ذات صباح ركنا من حقولهم منزوع الأشجار .. ولكن بعد أيام قتل أحد الرجال بضربة علي الرأس...

الفارس : قبضنا علي أحد الأشرار الغرباء.

ولخوف الأمير علي أهل مدينته ومراعاته للمصلحة العامة ، استدعي حكيم الخير وساحرها ، فالخير يمكن تحقيقه بالحكمة والعقل .. ومواجهة الشر بقسوته في ثبات وتعقل بتوجيه الحكيم ، فله تجاربه الرزينة الحكيمة معهم في مواجهة صعاب الحياة ، وهنا يلجأ المؤلف إلى حيل الأساطير والحكايات الشعبية لإظهار وتجسيد حيل تفوق قوي البشر العاديين :

(يحط نسر هائل علي الشباك في قاع المسرح .. فإذا هو الساحر بنفسه عجوزا جدا يشق الجميع لمرآة يضمضم جناحية ويخلع قناعه ويدخل)

الساحر : لقد رأيت مثلما رأيتم .. وأكثر .. ما رأيتم .. لبست جلد القط وتجولت بين مجموعهم وأكلت من فضلاتهم وسمعت حديثهم ولبست جناح النسر وطفت فوق جحافلهم ، وأحصيت عددهم فما هو السؤال؟

الأمير : عندما أجدبت عقولنا سألنا : فماذا فعلت؟

الساحر: كان الأمر بسيطا .. علمت أن الأرض بلي سطحها فصنعت لكم المحراث لنقلب تربتها مع زرع .. ..

لقد ساند الساحر أهل المدينة بما قدمه لهم من قبل ، من اختراعات وابتكارات ساعدتهم علي مواصلة الحياة والتغلب على مصائبها وعواقبها .. وفي كتاب الأساطير يقول أحمد كمال:

: (ذكرنا من أقوال بعض العلماء أن الأساطير والخرافات ، بعوالمهما الغريبه وأشخاصها ، منفصلة تماما عن عالمنا الزمني .. وأن تكن تؤثر دائما في حياتنا العامة وفي سلوكنا النفسي .. وذكر بعضهم أنها قصص خيال صرف ، وتبعد عن التاريخ بمقدار ما يبعد عن الوهم عن الحقيقة ، ومن ثم منطقها هو اللا منطق. لكن معني ذلك أنها لا تمت لأرضنا بسبب !! ، لقد أجاب فريزر في كتاب الغصن الذهبي عن السؤال بوضوح ، وقرر أنه عصر السحر الذي هو عصر الأسطورة شبيه بعصر العلم ، أو علي الأصح يرجع عصر العلم الذي يؤمن بوجود نظام دقيق للطبيعة إلى عصر السحر الذي أخذ بالفكرة نفسها ومعني ذلك أن أساس الأسطورة كوني (٧٨).

إن الحكيم الخير الساحر في هذه المسرحية هو رمز للتطور العلمي والابتكار التي خدمت هذه المدينة وجلبت عليهم السعادة والخير ، فقد أرشدهم بالتقدم العلمي إلى المحراث للزراعة .. والأنوال لصناعة النسيج . والآلات الموسيقية للتسلية .. أنه الحكيم الخير ساحر الصناعة من أجل تسخيرها للإنسان ، ولكن الحكيم الخير يلوم أهل المدينة لأنهم جنحوا إلى الراحة والتسلية فجلبوا طمع الأشرار عليهم.

الساحر : المحراث والأنوال والرخاء كان لها خطر .. كل ما صنعت .. حتى الأغاني ..

الساحر : كان الأشرار يجبون بسفح الجبل ويقولون أن كان سكان مدينة
الجبل يعيشون بهذه السعادة فلابد أنهم يتغذون جيدا .. وعندهم
ثروات ، لماذا لا نصعد لنري ما عندهم فوق .. نقتلهم ثم نأخذ
ما لديهم ، هذا ما قاله الأشرار بعضهم لبعض.

هكذا يبدو الطمع في مكانة أسفل بكثير من مكانة الخير الذي يعلو المكان فوق الجبل بتقدمه العلمي وتطوره الصناعي ..

ويؤكد الحكيم في حديثه أن هذا الطمع له جذوره القديمة علي مر عصور التاريخ ، فأساليب الغزاة ومطامعهم ليست بحدث وليد الحاضر ، ولكن الأمثلة كثيرة . وهنا ينتقل الحكيم إلى حكي أو تذكر مواقف من تاريخ الطامعين في الأوطان ، كتوجيه غير مباشر نحو تاريخنا وما تحمله أجدادنا وآباؤنا للحفاظ علي الوطن ، فالوطن أمانة في أعناقنا جيلا بعد جيل:

الأمير : ولكن هذه المدينة ملك أهلها الذين لم يبخلوا علي ضيف أو جار
بشيء.

الساحر : كما كانت بغداد وأحرقها التتار .. كما كانت عكا وبيت المقدس
ودمرها الصليبيون.

ورغم شراسة الغزاة في التاريخ إلا أن أجدادنا وآباءنا حققوا أمجاد وانتصارات وحافظوا علي الوطن .. ويتوجه إلى جبل الحاضر من أطفالنا لتعلم الخوف علي الوطن:

الساحر : بل ستتعلم من خلال الخوف.

الأمير : أي أنني سأتعلم من الخوف.

الساحر: ستتعلم أنك لا تستطع أن تحمي شيئا له قيمة في عالم بلا قيمة ، إنك لا تستطيع أن تبني مدينة سالمة في غابة غير سالمة ، إنك لا تستطيع أن تبني مدينة آمنة في زمن غير مأمون.

أن ترديد كلمة الخوف ليس الغرض منها إثارة الفزع .. بقدر إثارة حمية الخوف علي الوطن وحماية أهله والحفاظ عليه من الغزاة . .. فالوطن أمانة في عنق أبنائه في تقدمه وفي حمايته ، أو كما يقول الساحر:

الساحر : إما أن تعيش في غرائب لا يطمع فيك أحد .. وأما أن تُجمل الحياة من حولك فتتعرض لما نتعرض له اليوم.

الأمير : حكمة مريرة.

ولكن من تجارب التاريخ السابقة : الخير دائما هو المنتصر حتى ولو أتيح للشر النصر أحيانا، إلا أن النهاية الهزيمة ، لأنه في النهاية لا يصح إلا الصحيح ، وإلا كان الشر قد استطاع منذ أقدم العصور أن يقضي علي الحياة نفسها.. ولذلك يؤكد الساحر أنه لكي ينتصر الخير فلابد من التضحية وبذل النفس كضرورة لا مهرب منها.

الأمير : أيمكن أن نصنع سلاحا قويا نغلبهم به؟

الساحر: مهما كان سلاحا قويا . فأن قلبك هو الذي يقاتل.

الأمير : هل لنا شيئا لتبين قلوبنا قوية.

الساحر: فلتأت كل موسيقي : وبدل ملابس الأعياد . إلبسوا ثياب النمور والضباع والذئاب .. إذا كان مقدراً لنا أن نعيش في غابة متوحشة

فلنكن أقوي من وحوشها .. استلوا من قلوبكم كل رحمة واغرسوا بها شوكة الأعداء.

أن ما يتوجه به الساحر في ندائه للأمير ذي السادسة عشرة من عمره . ومعه فتية الوطن نداء يستلزم منهم البذل والشجاعة والتضحية للحفاظ علي أمانة الله كما تتمثل في الوطن ، تلك هي الحكمة الحقيقية التي يجب أن يستوعبها أطفالنا وشبابنا لهزيمة الشر الذي صوره الساحر في كلمته"بالغابة المتوحشة، فلكن أقوي وحوشها".

الأمير : معناه أننا كنا نحيا أحلامنا وأوهامنا نعيش ونحب عالما قبيح ليس فيه رحمة.

الساحر: أن في العالم رحمة .. أو عندما تهدأ العاصفة ستكون إشارة تحول الغابة خمسة أفعال من أفعال الرحمة ، وعندئذ سيبطل مفعول سحري ، ويعود كل شئ كما كان ، وتعود الغابة مدينة سعيدة في تلك اللحظة المباركة التي تقع فيها الرحمة الخمسة.

وتظهر الحماسة والتضحية من خلال مشاورة الأمير الحاكم لأهل مدينته من أجل عودة الخير والسعادة للمدينة:

الأمير : إذن الوداع لبيوتنا ومسراتنا . الوداع حتى يبطل السحر خمسة أفعال رحمة.

(يلوح الساحر بعصاه فيتحولن أشجار أو حيوانات متوحشة ، كما تتحول معالم المنظر إلى غابة غريبة .. وذلك في استعراض غنائي).

أن رؤية المؤلف لقوى الشر التي تكتسح العالم تحتم علي الخير الاحتكاك بهذا الشر الذي ينبت في كل لحظة .. ومع اقتراب الشر وإثمار بذوره لابد من

التحول والانقلاب من حالة الوداعة إلى قوة عاتية تناهض الشر بنفس عدته وعتاده ، ولكن هذه الحرب من أجل غرس الخير وفضائله:

الساحر : الأشرار للأشرار .. لا تترددوا.

إن إبراز العلاقات الإنسانية بهذا الشكل عند المؤلف يرجع للواقع المرير الذي تعيشه الأمة العربية والذي يجسده المؤلف للأطفال علي سبيل التوعية المبكرة.

وفي الفصل الثامن تظهر مناجاة الخير بأفعال الرحمة الخمسة .. تلك الأفعال التي تتوالى بعد كبر الفتاة رحمة التي عثر عليها الراعي بعد الحروب الدامية كطفلة بريئة هي بذرة ضئيلة تبقت من مدينة الخير والجمال ، وقام الراعي برعاية هذه البذرة التي نمت بحبها للخير في مواجهة شر زوجة الراعي وابنتها ، فهي جميلة يعجب بها كل خطيب يتقدم لابنة الراعي . الشر يحاول التخلص من رحمة بإرسالها إلى الغابة المسحورة وتتحرك رحمة من أجل جلب الخير لابنه الراعي (لبن العنزة البيضاء) ، إنها القيمة التي لم يمسها الشر منذ القدم ، ولكن هل يتمكن منها الشر في الحاضر؟ ... لقد شرعت رحمة في مسيرتها بنقاء وطهارة لتواجه قوي الشر في حين كانت الطبيعة تحتضنها:

الراعي : أين رحمة حبيبتي؟

المرأة : سامحني . لم تخطئ البنت في حقي .. ولكني كنت أغار منها لأنها أجمل من ابنتي.

وحين تخبر المرأة الراعي بأنها أرسلت رحمة إلى الغابة المسحورة يتحرك لإنقاذها رحمة بها

الراعي : يا شريرة ، لم تخطئ في حقك أبدا .. أيها العالــــــــم الشرير
(ويندفع خارجا)

وتنمو فكرة الصراع مع الشر وتتراكم أحداثه حين تبدأ داخل الغابة أفعال رحمة الخمسة. أولها الرحمة بالأسد الجريح فيتحول برحمتها من القسوة والتوحش إلى شاب لطيف هو الأمير الحاكم ، ثانيهما قصة رحمة للأمير وعن سبب وصولها للغابة ، وثالثها دخول الراعي الغابة لإنقاذ رحمة الصغيرة ، والرابعة رحمة الزوجة بالإسراع وراء الراعي لإنقاذ رحمة ، والخامسة هي رحمة الابنة في بحثها عن والديها رحمة بهما ، وبهذا تتحقق علامات رحمة الخمسة في المسرحية .. وينفك سحر الغابة علي يد رحمة التي تجذب الخير وراءها بتوالي أفعال الرحمة لإنقاذها.

ومن هذا العمل الدرامي يمكن رصد القيم التربوية التي طرحها المؤلف من أجل غرس فضائل الخير التي تبدأ بتعلم الخوف الذي يتسم بالحرص والحذر وليس من الفزع والاضطراب وهو الخوف الذي يملأ أغوار نفس صاحبه بالتضحية والفداء والأمانة وحماية الآخرين وحماية الوطن ، وكلها أمثلة ناطقة بالأسوة الحسنة والقدوة الصالحة في مواجهة الطغيان:

الساحر : العلامة في أنك أشعلت حربك ضد الأشرار .. النضال هبة القلوب ، النضال يصنع لكل قلب عينيه .. ويمنحه القدرة لقد تهيأ قلبك لاستحقاق الرحمة بالقدرة علي حمايتها في قلب شرير . فتهيأ قلب الراعي الذي يحبها وزوجته التي لا تحبها وابنتهما التي تغار منها .. إنقاذ بعضهم البعض ، هذا يوم من أيام التاريخ : استحقاق الرحمة.

الأمير : انتهت إذن تلك الأيام الدامية.

الساحر : فالأشرار يتربصون ، إلا إذا صرنا أفضل ، هذا هو الدرس الكبير.

(وتتحول الغابة إلى مدينة ، والشجر إلى بشر في استعراض غنائي ليعود قصر الأمير كما كان في استهلالية العمل).

وينشد البشر الأغاني التي تكثف فكرة العمل الأساسية في استعراض راقص يجمع بين التسلية والتربية ، بين المتعة والتعليم :

الشجر والبشر : مرحبا .. بحياتي البشرية .. بثياب المدينة .. وغنائي للحبيب في الليالي القمرية .. مرحبا رحمة أحلى أميرة للأمير الحر في عيد المدينة هو في الحرب قوي كالسباع .. وهو في القصر رفيق الاستماع.

وتأتي النهاية السعيدة بزواج رحمة بالأمير كمكافأة للخير والرحمة :

النهاية السعيدة في أية مسرحية هي الناتج الأخير الذي تصل إليه الشخصيات التي يتعاطف معها المتفرجون .. ويرون في ذلك الناتج الحل الذي يسرهم ويرضيهم نفسيا لأنه يتفق مع مواصفاتهم الأخلاقية ، وإذا كان من الأفضل إنهاء المسرحيات بنهايات سعيدة تحقيقا لرضا المتفرجين فهذا الرأي يطالبنا بأمرين :

- أولهما لحاجة الفن ..
- وثانيهما : لحاجة الإنسان ...

: (فالمسرحيات التي يمكن أن تحقق نجاحا أدبيا وماديا معا. هي التي يتمسك فيها الفن بقيمه الخاصة ويهتم في نفس الوقت بإشباع مطالب الإنسان الشعورية)(٧٩).

ويبث المؤلف من بين ثنايا الأحداث ، ما على أبناء الجيل الجديد بأخذ نصيبهم من متع الحياة مقابل تسلمهم بقيم الانتماء للوطن ، والذود عنه وحمايته من الطامعين ، إن اختيار الأمير في سن السادسة عشر من عمره هو إشارة لمرحلة الجيل الذي تبني عليه آمال الأمة في التقدم والرقي.

أما القيمة المحورية في مسرحية " عصفور الجنة " للمؤلف بيومي قنديل فتتناول أيضا الصراع بين الخير والشر مجسدا في ضدين هما أخان وزوجاتهما ، فالصراع بينهما صراع قائم بين الفعل ورد الفعل ، أو ما تسوقه الأمثال الشعبية (اللي يزرع الخير يجن خير ، واللي يزرع الشر يجني شرا "

فالعمل يتناول قصتين متوازيتين متقابلتين أحداهما تمثل الخير وبطلاها سعد ونور ،ورغم فقرهما الشديد فهما يحملان القيم الخلقية الفاضلة التي يحبب الأطفال فيهما ، في مواجهة أخيه سعدون وأم الشعور اللذين يمثلان قيم الشر التي تصيب الأطفال بالنفور منهما.

ونبدأ رحلة الخير لسعد ونور في السعي لجلب تقاوي لزراعة الأرض ، وتبصر نور زوجها سعد يطلب مساعدة من أخيه ابن أمه وأبيه سعدون ، ولكن سعد يبرز سمة الشر في أخيه :

سعد : (بسخرية) أخوي يدينى تقاوي أتقي بيها .. عشان الغيط بتاعي ما يبورش .. يا أهي دا إيه. !!

هذه السخرية الصادرة من الخير تعلن بداية إنهيار العلاقات الإنسانية بين الأخوة ، وقد تكون نتيجة لضغوط وتأثيرات خارجية مثلما تفعل أم الشعور مع زوجها وتأثيرها الشرير ، تقابلها مقاومات وتأثيرات خارجية من الرخاء والنور كما تفعل نور مع زوجها وتأثير الخير.

أم الشعور : قصدك سلف لله تعالى يفتح الله ، ما كانش ينعز ..

نـــــــور : عمر قلبك أنت بس بالأمل ، واتكلم وأنت مطمئن يطلع كلامك يقنع اللي قدامك.

ويسخر سعدون من طلب سعد أخيه . وتدعم أم الشعور بغيرتها وأنانيتها هذه السخرية ، ولكن نور مازالت تبعث بالنور والأمل في قلب سعد. فنور هي رمز الخير والرخاء وهي دلالة واضحة في التراث الشعبي ، ومن هنا كان دفاعها عن قيمة العمل بصفة عامة والزراعة بصفة خاصة كتطبيق عملي للمفهوم الرمزي المجرد للخير.

نور : إحنا سلام وح نفضل بإذن الله مادام البدن حر والإيد شغالة. إحنا أحسن من أحسنها ناس نزرع ونقلع ونحرث.

هكذا يأتي توجيه نور الانتباه إلى الزراعة للعمل البشري عامة فيه تجسيد لتلك القيمة الإيجابية قد يكون شبابنا في أشد الحاجة إليها اليوم ، ويأتي حدث الاختبار لسعد حين يعود سعد من رحلته الفاشلة من عند سعدون يتعرض لامتحان من قوي الطبيعة لمعرفة سرائره ، عاصفة تهدم أعشاش الطيور وتهدم بيته:

سعد : (ينظر إلى الأرض يجد كومة من العصافير سقطت) أيه دا؟ ، ياولداه .. خديهم دفيهم . يادي العجب لا ريش وزغب دفيهم .. دفيهم .

نور : واحد بريش . لسا فيه الروح بس يا خسارة ضعيف مهزول الحق يا سعد رجله مكسورة.

سعد : بسيطة نعمل له جبيرة ، هاتي له بق ميه . أسقيه (نور تأخذ بق ماء في فمها . تضع منقار العصفور بين شفتيها) (إحساس بالأمومة يبرزه المؤلف برقة نور من قيم الخير)

وينجح سعد ونور في إنقاذ العصفور الضعيف ، الذي يرد لهما الجميل بأن يواصل رحلته ليعود لهما بالخير الوفير:

: (ففي معظم الكوميديات الشعبية الرومانسية تتردد فكرة رحلة البحث ، وتمثل الخيط الرئيسي الذي ينظم أحداثها وعناصرها ويغدو موضوع البحث ، سواء كان فتاة أم طائر السعادة أو ماء الحياة رمزا شاملا للخير ، أي قيمة إيجابية تتخطى كيانه المادي) (٨٠) .

فطائر السعادة هنا يعود بالرخاء بالبذور العجيبة التي تثمر بطيخا خرافيا يمتلئ بالخيرات التي تعم أهل البلده بأكملها ، ولعل اختيار المؤلف للعصفور بصفته طائر السعادة ومحقق الخير تجسيد لرمز عصفور الجنة ، وهو أيضا عنوان المسرحية المستوحاه من الحكايات الشعبية:

إن عصفور الجنة الصغير المعروف في بعض البيئات باسم طائر النار ، لأنه هو الذي جلب النار من السماء لخير البشرية ، ومن الواضح أن لون

صدره الأحمر هو الذي أثار الخيال البدائي القديم وجعله يفسر بتلك الحكاية المشهورة . وايا كان الأمر فإن هذه الوظيفة التفسيرية تؤكد قيمة الحيوانات والطيور في الأساطير أو الحكايات الشعبية . وكذا فقدا اكتسبت الكثير من الصفات الإنسانية وتصور الناس من قديم أن للحيوانات وبخاصة الطيور قوة خارقة ذلك لما يتاح لها من الفرص في الكشف عن المحجوب أو السر فهي تستطيع أن تراقب أحداثا لها أهميتها دون أن يلاحظها أحد(٨١).

فعودة العصفور ببذور الخير لسعد ونور كان حصدا للخير الذي زرعاه، فقد نجحا في امتحان قوي الطبيعة لهما وعم علي أثره الخير . ولكن الشر يحقد علي الخير للآخرين..

فيقتربان من منبع الخير وتحاول أم الشعور معرفة سر الرخاء:

أم الشعور : طيب يا للي أنت إسمك إيه ما تقو ليش لحد غيري لا يه؟

نور : إيه؟

أم الشعور : مش جايز يروح يعمل زي اللي أنتم عملتوه ويبقا غني زيكم.

نور : وفيها إيه ؟ أن شاء الله كل الناس في كل الكفور والنجوع يبقو غناي زينا.

إن الشخصية المحققة ذاتها ، هي التي تكون ذات إدراك وأكثر فاعلية للواقع ، وعلاقات مريحة معه ، وعندها التقبل للذات وللآخرين وللطبيعة كما تتمتع بتلقائية في الحياة الداخلية والأفكار والدوافع . كما تكتمل قدرة خارج النفس والشعور بأنها صاحبة رسالة في الحياة(٨٢).

وينتقل الشر إلى اصطياد العصافير وتقييدها حتى تأتي العاصفة فتكسر أرجلها ، وبهذا تبدأ رحلة الشر لتجني الشر ......

وبعد العودة تشرع أم الشعور في تنفيذ أو محاكاة سيناريو قصة سعد محاكاة تفرغها من معناها ، وتحيل التجربة الحقيقية إلى مسخ شائه وإلى لعبة "برلسكية" مصطنعة ، الضحك والسخرية ، وتقلب كل القيم الإيجابية إلى نقيضها(٨٣).

أن الطبيعة لا تنخدع بالعاطفة الجوفاء ، فلم ترضى عن أم الشعور وسعدون ولم يأت بالعاصفة ، فالطبيعة لا تخدم الشر ، ولكن الشر يمارس زيفه بعاصفة زائفة وهمية ثم التعمد إلى كسر أرجل الطيور ، ومع عودتها يتسرع الشر لمحصوله فيسقط العصافير بوابل من السهام فتهوي البذور مع جثث الطيور وتختلط بدم العصافير من خلال القتل الذي يرمز إلى انتهاك الشر لقدسية الحياة ، فتتحول البذور إلى بذور شر ولا يجني سعدون وأم الشعور إلا الندم:

أم الشعور : دم .. دم ، موش دم عصافير عنديه ؟ أيه يهم ؟ لولا إللي صابه مطرح ما صابه ما كانش رماها .. حقا ما يجبيها إلا رجالها.

سعدون : (مصححا) ما يجبيها إلا العنف .

الاعتراف بالعنف الذي يطيح بكل خير ما كان يمتلكه سعدون ، فلم يجني إلا الندم ، لقد انقلب الحال ، وأصبح سعدون وزوجته فقيرين يتسولان حتى ينقذهما سعد ونور ...

ســـعد : يا راجل اتفضل أدخل واقف بعيد ليه .. هو أنت غريب.

ويسرع سعد ونور بتقديم العون لهما : تقاوي للزراعة للعمل على إبقاء الأرض مثمرة.

نور : اللي ناوي يضرك ضرر أكبر بينسيك الشغل ، والشغل هو الإنسان
يبقا عايز ينسيك كونك إنسان تزرع تقلع وترفع الرأس والجبين.

لقد تمت المصالحة بين الأخوة بعد رحلة التوبة التي أعادت سعدون إلى أخيه سعد متخليا عن طمعه وأنانيته.

وتهدف القيمة الأخلاقية في هذه المسرحية إلى تهذيب العلاقات الاجتماعية بين الأخوات ، بدلا من الصراع القائم بسبب الطمع والأنانية ، وهذا التهذيب الأخلاقي لا يتحقق إلا بالتعاون والصداقة اللتين تعتبران من مظاهر الألفة المحببة إلى نفوس الأطفال .. كذلك تعد قيمة الأمومة والعطف الذي نما من خير نور نحو العصفور الجريح من القيم التي تظهر الحاجات الإنسانية الضرورية للحب والحنان.

لقد استطاع المؤلف أن يرتقي بمسرحيته فوق المباشرة ، ويطرح تفسيراً ناضجاً للهدف التربوي بعيداً عن التلقين والخطابة الجافة ، أو ضرب الأمثلة الساذجة ، فحقق الارتقاء بالمشاعر والقيم الإيجابية بأسلوب خيالي خصب يجلب البهجة والفرحة للأطفال.

وأخيراً خلاصة ما تقدم من تحليل بعض القيم من مضامين الأعمال الدرامية التي قدمت للأطفال ثبت أن ما قدم لهم من تجارب فنية يعاني باستثناء القليل منها من فقر التجربة وجدب الخيال ، مما يمكن القول أنها تجارب لم تخفف من وطأة القحط الانفعالي في حياة الطفل ، رغم اعتبار الفن ضرورة من ضروريات التكوين العقلي والنفسي والعاطفي وخير سبيل ينمي الخيال والإحساس بالجمال عند الأطفال ، وأفضل السبل إلى الارتقاء بالمشاعر وأخصبها وتأصيل القيم

الاجتماعية والدينية والقومية، كما أنه أقوم طريق يتحدد به المثل العليا والسلوك الإنساني المحمود لأطفال اليوم وشباب الغد.

إن بعض الذين تصدوا للكتابة لتلك الأعمال الدرامية التي قدمت للأطفال لم يتوغلوا في أعماق الطفل باحثين عن الجوانب التي لم تستكشف بعد في عالم الطفولة ، وأن بعض هؤلاء الكتاب طرقوا أبواب التأليف الدرامي للطفل ظنا منهم أن هؤلاء الأطفال يتقبلون أي شئ لأنهم صغار ، لا يملكون الحس النقدي فلا يميزون الغث من الثمين ...

ولعل من الملاحظ أنه يغيب عن أذهانهم أن الطفل أصدق رؤيا وأقسى في الحكم من الكبار ، فما لا يعجبه يتركه جانبا ولا يصبر علي متابعة حتى النهاية ، كما قد يحدث مع الكبار ، فهو إن لم يجد المتعة التي ينشدها مهما حمل العمل الدرامي من قيمة أخلاقية أو تربوية عالية أراد المؤلف أن تصل للطفل ، ولكن أسلوب المباشرة والتسطيح الفكري والفني ، أنصرف الطفل عن المتابعة بأي مظهر من مظاهر التشويش علي العرض.

وينبغي أن نتذكر دائما أن المسرح من الفنون التي تؤثر مباشرة في تكوين المثل العليا للأطفال من خلال المواقف الحية المرئية أمام أعينهم ، وهذا ما ينادي به علماء النفس في تربية الطفل.

طالما كان المثل الذي تضعه أمام الطفل طيبا كان السلوك الذي يوحيه طيبا أيضا ، وكانت الأخلاق المبنية عليه قويمة ، وقد يسئ الطفل إختيار أبطاله فينتقم من بين أصحاب الجاه أو الشهرة الفاسدة فينحرف عن حذو الصواب ، وتسود أخلاقه بمحاكاتهم ...

لهذا فالعناية واجبة بإحاطة الطفل بالنماذج المثلي لقواعد السلوك ومراقبة ما يقع تحت بصره من الأعمال والأفعال.

ولكي نقوده إلى المثل السوي في الحياة العامة يجب تصوير أبطال من عالم الحقيقة أو خلق الخيال ، من أمثال رجال العصر البارزين أو أشخاص في التاريخ والاستكشاف والأدب .. ونحبب الطفل فيهم وإثارة إهتمامه بهم واحترامه لهم .. فيتخذهم مصدرا لإلهام الخير ووحي الفضيلة ...

وأكثر ما يؤثر في الأطفال ، أبطال البسالة والبطولة والشهامة ، وأما البنات فيتخذون قدوتهن من تلك الشخصيات ، التي تتمثل فيها قيم جمال الروح والهدوء والشفقة والتدين وخدمة الغير وعذوبة الطبع بالإضافة إلى عطف الأمومة(٨٤).

ولعل هذه المقولة السابقة تحمل في طيها التنويه لكتاب دراما الطفل عن طبيعة المضامين التي ينبغي أن يختارها ، بما تحمله من قيم ومثل عليا وشخصيات بارزة تتمثل فيها هذه المثل ، ذلك بأسلوب فني جذاب ، يشد إنتباه الأطفال ويشحذ إنفعالاتهم بما ينبغي أن يكونوا عليه من قيم فاضلة ، سواء علي مستوى الأولاد أو البنات وخاصة البنات اللاتي غالبا ما يهضم الكتاب حقهن في التأليف...

وإذا كان تحليل المؤلفة كشف لنا عن بعض القيم في المضامين التي تناولها كتاب مسرح الطفل ، ورغم ما ظهر من سلبيات أو إيجابيات فيما تناوله الكتاب ، إلا أننا نلتمس العذر لهم ، ذلك لأن هذه النصوص كانت البدايات الأولى لمسرح الطفل ، ومع غياب حركة النقد لهم لتصحيح مسار هذا الفن نحو الأفضل في تلك الآونة ، فإن الفصل التالي يكشف لنا عن حرفية الكتابة من خلال الأبنية الفنية المتناولة لنفس الأعمال السابقة.



الفصل الثالث

تحليل

عناصر البناء الدرامي



الفصل الثالث

تحليل عناصر البناء الدرامي

تمهيد :

إن " الإلمام بحرفية التأليف المسرحي أمر لا غني عنه لمن يريد أن يكتب لأي جمهور من المتفرجين "(٨٥) ، وبالنسبة لمسرح الأطفال خاصة يلزمنا هنا التحدث عن الأصول التي يجب أن تراعي عند الكتابة لهم وشروط المادة الأدبية المستخدمة لتستأثر بانتباههم وتذوقهم والإحساس الصادق بالصورة المسموعة ، ولذلك ينبغي التعرف على أهم العناصر للنص المسرحي الجيد الذي يعتبر العمود الفقري لمسرح الطفل (الفكرة ـ الحبكة المسرحية ـ الصراع ـ الشخصيات ـ الحوار) ، وتعريف أرسطو للمسرحية يؤكد ضرورة هذه العناصر وأهميتها:

: (بأن المسرحية هي القصة الممسرحة ذات الهدف .. أي القصة التي ترمي إلى تقديم الحدث عن طريق الحركة ، والتي تقدم هذا الحدث تقديما فنيا خاصا يستوعبه المتفرج ثم يخرج منه وقد حدث في نفسه شئ ما .. وهو أهم ما يرمي إليه مؤلف المسرحية ، وما يهدف إليه من وراء كتابته ، ومعني هذا أن المسرحية يجب أن تحتوي علي عناصر معينة ، هي التي تفـرق بينها وبين ألوان أخري من التأليف ، فهي قصة مترجمة إلى حركة عن طريق شخصيات وحوار ، ومقسمه تقسيما خاصا يعطيها القدرة علي التحرك ويمنحها الشكل الجميل في الوقت نفسه ، فالمسرحية إذن قصة وحركة

وشخصيات وحوار(٨٦).

علي أن تأتي هذه العناصر مكتملة في تركيبها الفني دون المبالغة في الاستعانة بالخيال الذي قد يفصل الطفل عن الواقع . لذلك يجب معرفة كيفية تنمية هذين الوجهين للإنسان : الواقع والخيال . فالطفل يعيش مع عالم الحكاية بخياله ويندمج مع الأحداث ويرتبط بالبطل ولذا وجب معرفة ، متي يجب إيقاظه من أحلامه وخياله.

"فالطفل الذي يفتح عينيه علي كتاب من قصص البطولة سواء كانت هذه القصص خيالية أم واقعية يتشرب إلى جانب المتعة الفنية قيم البطولة ومفهوم البطولة .. وإذا كانت هذه القصص بوجه عام تنزع إلى المبالغة أحيانا في تصوير قدرة الإنسان علي تخطي الصعاب ، وتحقق في الخيال ما يصبو إليه الإنسان في دنيا الواقع .. فهي تتفاوت في تصويرها وتحديدها لما يكمن أن يكون خلف البطولات الفردية أو الجماعية من قيم"(٨٧) .

" فاختيار المادة الفنية التي تقدم للطفل ينبغي أن يضع مؤلفوها في الاعتبار الأول هو واقع الطفل مع تبسيط المواقف طبقا للمرحلة العُمرية ، فالطفل ينبغي أن يضع نفسه داخل الموقف ويتعايش مع الحالة الانفعالية الحقيقية للعمل الفني وكأنه هو بطل الموقف .. وهذا ما ينبغي أن يحذره المؤلفون في إختيارهم للأفكار والمواقف والشخصيات والتجانس اللفظي للحوار ، أي العناصر الأساسية لبناء عمله الفني ، فالأرجـــح لنا كبارا وصغاراً أننا نذهب للمسرح ليس بروح التعلم بل بروح من يلتمس متعة عقلية أو فنية ، ولتلك الروح أثر كبير في نجاح المسرح في أداء رسالته أو عدم نجاحه" (٨٨).

فالتعبير الفني ما هو إلا وسيلة من وسائل الرمز عند الإنسان لواقعه ، بل

لعل هذه الرموز الفنية من أبلغ الرموز دلالة علي نفسية الإنسان وإدراكه الحسي لجوهر الحياة :

فالاهتمامات الجمالية إذا اعتبرناها كافية في حد ذاتها يعوزها في رأي "أرنولد" الشمول والعمق الإنساني الذي يقودنا إلى الاتصال بجوهر الحياة... ولكن إذا مزجنا هذه العناصر ببعض في الشعر استطعنا أن نتصل بجوهر الحقيقة ، جوهر ما يسميه أرنولد حياة الإنسان وحياة الطبيعة(٨٩)...

ولتقديم الأعمال التي تستهوي طبيعة الأطفال : يجب أن نقترب من جوهر حياتهم لنستأثر بانتباههم من خلال مضامين تقترب من العمق الإنساني للطفل ، لنوقظ بها أفكارهم وعواطفهم نحو ما يمس حياتهم بأسلوب جمالي يترك أثره في نفوسهم ، وهنا يتحتم علي المؤلف الاقتراب من جمهوره من حين لآخر لمعرفته وتدوين أفكاره وملاحظاته المنبعثة من عالم الطفولة ، ويجعل منها مادة تحتوي أعماله الفنية التي تطرح تلك الأفكار والملاحظات لمواقف شتي من حياة الطفل برؤي درامية يعالجها بقيم جمالية تقنع الطفل بإبداعات هذا المؤلف . فلا ينبغي في حمية ما يطرحه المؤلف من قيم تهذيبية أو تعليمية أو غيرها أن تنفصل القيم التربية عن الجوانب الجمالية ، بمعني أن يبرز قدرة العمل علي الجمع بين الفن والقيم الأخلاقية ، وهنا يتحتم علي كاتب الأطفال الاعتماد علي حصيلة ما يدونه من أفكار ومواقف ليتسم إنتاجه بقيمة فنية تتسق مع واقع الطفولة المتغير من مرحلة إلى مرحلة .. ومن جيل إلى جيل ، وما يعتريه من تغيير أو تبديل أو تشكيل لعاداته وطبائعه ، وعلي الكاتب مسايرة هذا التغير وتوظيفه توظيفا دراميا.

: (إن الشاعر لابد أن يجد نفسه وسط بيئة فكرية وروحية تمده بالإلهام وتطلق العنان لطاقته الإبداعية ، ولابد أن يجد نفسه في إطار معين من الأفكار

يستطيع أن يخلق منه تركيبات جذابة ومؤثرة يخلق منه بالاختصار أعمالا جميلة) (٩٠).

ولعل ما طرح من أفكار في الفصل السابق يؤكد ندرة الخبرة الناضجة بالكتابة للأطفال ، وقد يكون مرجع ذلك هو عدم الاقتراب من واقع الطفولة والتعرف علي عالمهم الخاص بهم ، أو البحث عن مطالبهم واحتياجاتهم الفكرية والعقلية والعاطفية ، فإن ما سبق تقديمه من عروض للأطفال بلا شك قدم في غياب الحركة النقدية التي كان من الممكن أن تواكب مسرح الطفل بالدراسة والتحليل والتقويم ، ولكن الحركة النقدية تعالت وأهملت دورها تجاه هذا الفن .

والطفل المتلقي في المسرح ليس متفرجا سلبيا ، بل هو شخص يتوحد مع البطل أو الشخصية التي تمر بالمواقف المؤثر ثم التأثر بها، ومن ثم فأن إختيار شخصيات العمل من أهم العناصر التي يستعين بها مؤلفو الأطفال في عملية الإقناع بالتوظيف الدرامي لها:

: (فالشخصيات هي وسيلة المؤلف المسرحي الأولي لترجمة القصة إلى حركة فهذه الشخصيات بما تقوم ، وبما تفعل ،و بما تظهر ، وبما تخفي ، وبما تلبس ، وبما تستخدم من أشياء ، وبما يضطرم داخلها من حياة مكونة من عواطف وأفكار وأحلام ، وبما تشترك فيه من صراع وما تخلفه من مشاكل تقدم لنا المادة الحيوية التي تقوم عليها المسرحية ، وهذه الوظائف والمناحي المختلفة في الكتابة المسرحية : فالشخصية المسرحية المتكاملة ينبغي أن تقدم لنا إنسانا متعدد الأبعاد ، له حياته الشخصية الظاهرة التي نراها تضطرب أمامنا علي المسرح وله كذلك حياته الباطنة التي نري انعكاسها علي عالم الواقع فيما تقوله أو تفعله أو ما تلبسه ، وينبغي علي هذه الشخصية المتكاملة

أن تساهم مساهمة فعالة فيما يدور حولها من أحداث .. كما ينبغي أن تشارك مشاركة إيجابية في الصراع الدائر خارجها بينها وبين غيرها من الشخصيات وبين الشخصيات جميعا وبين العالم الخارجي ، فعلي قدر هذه المساهمة توظيف ذلك الصراع تتوقف حيوية الشخصية وتكمن قدرتها علي التطور ، وهذا العنصر الخير – أي التطور – هو أكسير الحياة بالنسبة للشخصية المسرحية الناجحة) (٩١).

بهذا تعبر الشخصية التي يختارها المؤلف عن نفسها عن طريق خلق حوار ، هذا الحوار يتناسب مع طبيعة الشخصية بتكوين تراكيب لغوية وعبارات ملائمة تجعلها أقرب إلى الواقع ، مع تجنب الجمل والعبارات التي لا قيمة لها والتي تصيب الحوار بالنتوءات والتطويل اللذين يدفعان المتلقي إلى الملل وتوهان المعني بعيدا عن الإطار الفكري ، مما يؤدي إلى فقدان الحوار وظيفته الدرامية والتأثير المرجو منه :

فالنص المسرحي ما هو في البداية إلا نص أدبي ، وما هو في النهاية إلا كلمات يخاطب بها الممثل مشاعر الجمهور فوق المنصة . وأنني أؤكد أن اللهجة العامية تصلح لغة للأدب كما أن الفصحى لغة عريقة للأدب .. أن لغة الأدب سواء أكانت فصحي أم عامية لها شروط جمالية وتعبيرية ، إن المسرح يقتضي لغة ذات طابع مركز ومعبر تعبيراً مباشراً بلا تعقيد أو لف أو دوران .. بلا استطراد أو تطويل ، لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة ، والجمل المسرحية يحسن أن تكون قصيرة ، بذلك أدعي لراحة الممثل وعدم إرهاقه ، كما لابد للمتفرج أن يسمع فيفهم علي الفور ما يقال لكي يحدث له الأثر المطلوب ، إن الغموض والإبهام لا يصلحا أسلوبا لمخاطبة الجمهور من فوق المنصة ، فلا ينبغي أن يذهب عن بال الكاتب المسرحي أن كلماته ستصل إلى

الجمهور ، عن طريق السماع لا القراءة ، فلابد أن تكون واضحة المقاطع عند النطق وأن تكون متناسقة الجرس في استرسالها(٩٢) .

: ("فإذا كانت الشخصية تعبر عن نفسها بالحوار . فالحوار هو الذي يخلق الموقف ويطور الشخصية ويحدد مساراً لأحداث ، ويرتفع بها إلى ذروة التعقيد ويهبط معها حتى النهاية")(٩٣)

أنه التصاعد بالمسرحية الذي ينشأ من خلال الصراع القائم بين قوتين متعارضتين . والصراع في مسرحيات الأطفال ينبغي أن يقدم للطفل كضرورة من ضروريات الحياة صراع يقوم بين الخير والشر . أو بين الحب والكراهية أو بين الحب والواجب مع إعطائه الأمل في انتصار الفضيلة علي الشر مهما كانت قوة الشر طاغية ، فهذا يدعم القيم الخيرة لدي الطفل :

: (فالدراما هي الصراع بين قوى متنافرة أو متعارضة ، وهذا الصراع يحتدم ويتصاعد ثم يحسم لصالح القوة الطاغية ، والعمل الفني سواء في مجال المسرح أو الرواية أو الموسيقي أو الفن التشكيلي ، إذا خلا من هذا الصراع الدرامي فأنه يتحول إلى أي شيء آخر لا ينتمي إلى الفن بصلة (٩٤) .

فأهمية الصراع الدرامي بأنواعه المتعددة تجعل المسرحية أكثر عمقا مما يؤثر في جذب انتباه المتلقي للعمل ، إذ يعتبر الصراع من العوامل المثيرة للتشويق عند المتلقي خاصة إذا تعاطف مع شخصية من الشخصيات أو تعايش مع حالتها الانفعالية ، فتتولد إثارته لما يحمله الصراع من مفاجآت تسوقه للتوصل إلى لحظة الاكتشاف أو الذروة .

ويري جورج بيكر أن التشويق هو :

: (شد انتباه المتفرج وإثارة رغبته الملحة في معرفة ما سيحدث ، ويمكن إثارة التشويق إذا أحسسنا بالتعاطف مع شخصية أو أكثر . فإذا لم نهتم

بما سيحدث لأي شخصية فلن يحدث التشويق ، والمسرحية التي لا تثير التشويق لدي المتفرج لا يمكن إطلاقا أن تسمي مسرحية إن شيئا ما يجب أن يخفيه الكاتب الدرامي ، ويجب عليه أيضا أن يزيد لهفة المتفرج إلى ما سوف تتمخض عنه الأحداث(٩٥).

ومع تشابك الأحداث وتراكمها ينبغي أن تتصاعد المسرحية إلى ذروة فيها قـ ـة التشويق ، وقد تكون هذه الذروة المسرحية هي خاتمة العمل الفني : (إن تركيب الأفكار والأحداث ، والكلمات واحدة فوق الأخرى في شكل درامي ، يصل في المسرحية إلى نقطة حاسمة معقدة تحتاج إلى تفجير ، في هذه النقطة أو الموضع بالقطعة الدرامية التي يصل فيها التأزم إلى قمته ، مما يعظم الاهتمام ويزداد التأثير العاطفي) (٩٦) .

هذا الترابط الواضح بين عنصر وآخر في تكوين العمل الفني القادر علي الجمع بين الفن بجمالياته والقيم الأخلاقية أو السلوكية التهذيبية دون الفصل عن القيم الفنية والجوانب الجمالية في حمية القيمة الأخلاقية التي يستهدفها الكاتب في عمله ، والذي ينبغي أن يقع اختياره علي قيم يطرحها دون الخروج عن نطاق الشكل الفني حتى يتحاشى في أطروحاته الفروق بين ما هو فن وما ليس بفن ، "فالعبرة الفنية بمدي تحكم المؤلف لأدواته الفنية التي يصوغ منها عمله الفني "(٩٧).

فإذا كان الحوار يخلق الموقف ويطور الشخصية ويحدد مسار الأحداث ، فإن الشخصية هي التجسيد الحي للحبكة التي تربط بينه وبين القيم أو المواقف الحياتية المطروحة في العمل .

والمقصود بالحبكة هو التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد ، أنها عملية هندسية الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها ، وعلي هذا فكل مسرحية حتى

ولو كانت عبثية لا تخلو من الحبكة ، أي من اشتمال علي اختيار الشخصيات والأحداث واللغة والحركة موضوعة في شكل معين ، ومن ثم فإن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلا نظريا فقط ، لأنها هي روح العملية الدرامية ، والحبكة الدرامية أو العقدة في المفهوم الأرسطي لها بداية ووسط ونهاية ، والاتصال بين حادثة وأخرى ينبغي أن تبني علي المعقولية والاحتمالية وإلا كانت المسرحية "أبسودية" ، كما ينبغي أن تلتزم كل حادثة عند أرسطو بضرورة وجودها ، حتى إذا ما حذفت أو غير مكانها أصيب المسرحية كلها بالخلل البنياني (٩٨).

وفي هذا الفصل تسوق الباحثة تحليلها للبناء الدرامي للأعمال المسرحية التي سبق تحليل مضمونها في الفصل السابق ، محاولة اكتشاف مدي التزام كتاب دراما الطفل بتماسك عناصر العمل الفني في بنائه الدرامي ، تطبيقا لرؤية كروتشى التي طرحها في إطار تعريفه للعمل الفني :

: (إن كل عمل فني عبارة عن مجموعة من الانطباعات المتماسكة في ترتيبها .وليس الترتيب مفككا بل متماسكا ، حينما يحدث أي تغيير في أي جزء من مجموعة الانطباعات ، فإن تأثير التغيير يظهر في كل مجموعة . ويقودنا هذا إلى القول بأن أي تغيير في المجموعة يؤدي إلى اضطراب المجموعة كلها وليس جزء واحدا فقط) (٩٩) .

وتعتمد الباحثة في تحليلها علي المنهج التحليلي الذي اتفق عليه كثير من نقاد الغرب المحدثين ، وأصبح الركيزة الأساسية للنقد المعاصر :

: (بأن يكون اهتمامنا منصبا بصفة أساسية علي العمل الفني نفسه ، ثم اتباع التحليل في نقد الأعمال الفنية ، أي دراسة بناء العمل الفني ونسيجه وتطوره وتكامله إلى آخر هذه الأمور التي هي جوهر الفن ، ولا شك أن خير

ممثل للناقد التطبيقي الذي بدأ بالفعل في معالجة الشعر والقصة والدراما معالجة تحليلية هو الناقد الأمريكي كلينت بروكس الذي يؤمن بالنص الإيمان الأكبر) (١٠٠).

ويتميز منهج بروكس بثلاث ملامح رئيسية :

أولاً : البعد عن الشئون الذاتية للنقاد . وهي التي تتحرف بالنقد إما إلى خلق جديد ، وإما إلى حكم من الخارج علي العمل الفني .

ثانيا : تحليل الأعمال الفنية تحليلا موضوعيا يلقي الضوء عليها مما يفيد الفنان والمتذوق .

ثالثا : تنمية الأذواق عن طريق انتخاب الأعمال الفنية الممتازة وتحليلها في سبيل الوصول إلى المعيار المطلق للقيم العامة في الفن (١٠١).

تحليل عناصر البناء الدرامي

تحاول الباحثة في هذا الفصل أن تقدم الدراسة التي يمكن الاستفادة منها في التوصل إلى مدي حرية الكاتب المسرحي للطفل في تناوله للعمل الفني كبناء درامي مُحْكَم للتعبير عن الأفكار والقيم التي يطرحها دون خلل في هذا البناء ومقوماته الأساسية ، من حبكة وأحداث وشخصيات وحوار . وصراع بطول المسرحية من بدايتها ومرور بالذروة حتى النهاية .

فحين يشرع الكاتب المسرحي في عمله فلا مناص له من أن يحدد بادئ الأمر الأمور الثلاثة :

* الموضوع الذي سوف يتناوله .
* الشخصيات التي سوف يعرض بها الموضوع .
* الوسيط أو الحوار الذي تعبر عنه هذه الشخصيات في عرضها ذاك الموضوع (١٠٢).

لكنه في حالة التأليف لمسرح الطفل تزداد التبعات الملقاة علي عاتق المؤلف الذي لا بد أن يكون علي دراية واسعة وعميقة بسيكولوجية الطفل والمرحلة العُمرية التي يوجه إليها عمله المسرحي ، بحيث يوظف أدواته الدرامية والفنية في عملية التوصيل الدرامي والانضباط السيكولوجي إلى الطفل المتفرج في آن واحد ، وأي إخلال بعنصر من عناصر البناء الدرامي أو التوصيل السيكولوجي كفيل بانهيار العمل أو عجزه عن الوصول إلى الطفل المتلقي .

فمن البديهيات الأولي لأي كاتب درامي هو اهتمامه بالبناء الدرامي لعمله الفني ، هذا البناء الذي يتكون من سلسلة من الوقائع والأحداث المرتبة بحيث يؤدي كل منها إلى ما يليه بلا افتعال أو تعسف . فإذا أحكم المؤلف بناء

مسرحيته بحيث جاءت بنيتها سليمة متماسكة وحوادثها وشخصياتها مرتبطة بطريقة منطقية مقنعة تجعل منها وحدة متكاملة ، فإنه يحقق الحبكة الجيدة . فالحبكة هي إحكام بناء العمل الدرامي بطريقة منطقية مقنعة في ثلاث مراحل : المقدمة وهي تمهيد قصير للفكرة ، ثم مدخل تتتابع بعده الأحداث لتشد إليها المتلقي حتى تصل إلى العقدة في أشد المواقف تعقيدا وإثارة في عملية البناء . ثم تبدأ الأمور تتكشف حتى تصل إلى الحل وفقا للنهاية الحتمية .

هذه الضرورة الفنية لا تتوافر بوضوح في بعض المسرحيات التي قدمت بمسرح الطفل منها :

برنامج : صحصح وجميلة ، سمسم وحماده ونانا ، شقاوة سمسم ، تلك الأعمال التي ينقصها التطوير الدرامي من اتصال المواقف والأحداث في تسلسل ، وهي العملية التي تؤثر في المتلقي وتجذبه وتمتعه بإثارتها .

"فالمسرحية التي تتكون من أحداث متفرقة ببعضها على أساس من الحتمية أو المحتمل ، يطلق عليها : مسرحية حلقية المشاهد" ، وهذا ينتمي إلى نوع من المسرحيات تسمي بالمسرحية الإبسودية. (١٠٣)

أما رأي وينفريد :

: "أن كل مستهدف في المسرحية يجب أن يسهم بنصيب في تطوير المسرحية ، وأن يرفع درجة اهتمام المتفرجين ومتعتهم ، فالحاجة تدعو إلى بعض هذه المشاهد للتمهيد لموضوع المسرحية وأخري لدفع الأحداث وغيرها لتطوير الشخصيات "(١٠٤)

والأعمال التي تكتب خصيصا للطفل ينبغي أن يقوم فكرتها وبناؤها الدرامي وأسلوبها ، علي مستوى استيعاب الطفل في مرحلته العُمرية التي كتبت له ، وهذا ما ينبغي مراعاته كذلك فإن تسطيح الفكرة وتفكك الأحداث

يفقد المتلقي تساؤلاته الذهنية التي تثير دهشته التي يتعلم منها .

فإثارة الدهشة التي تهز مشاعر المتلقي وتبلغ به أعلي نقطة في المسرحية وهي الذروة تحدث أعظم الأثر في أعماق المتلقي .

والمسرحية التي لا تثير التشويق لدي المتفرج إطلاقا ، لا يمكن أن تسمي مسرحية ، وأن شيئا ما يجب أن يخفيه الكاتب الدرامي ، ويجب عليه أن يزيد لهفة المتفرج إلى ما سوف تتمخض عنه الأحداث ، وهذا لا يعني أن يترك الكاتب الدرامي المتفرج بالتدريج علي ما خفي من أحداث ، ويأتي التشويق في هذه الحالة من رغبة المتفرج في معرفة ما سيكون عليه موقف الشخصيات حين تعلم بما حدث (١٠٥) .

المسرحيات ذات الأحداث الحلقية :

الحبكة لا تأتي إلا كضرورة حتمية لتطور الأحداث وتطوير الشخصيات كلاهما في خدمة الآخر ، ولكن هناك مسرحيات يخلو السياق الدرامي فيها من أي صراع . مثل مسرحية برنامج " صحصح وجميلة " لصلاح السقا . ففي الفصل الأول يحاول المقدم إيقاظ صحصح الكسلان من النوم ، ثم تتوالى الأحداث المفتعلة ، فالشخصية تجسدها عرائس ماريونيت لا تبدي أي انفعال تعبيري يؤثر علي المتلقي ، وذلك باعتبار أن العرائس هنا وسيله لخدمة الحدث الذي يرويه المقدم عن صحصح وجميلة ، وأن هذه العرائس هي التوجه الأول لمسرح الطفل .

(تتجه جميلة إلى المقدم وتهمس إليه)

المقدم : (يتجه إلى الأطفال): إيه بتقولي إيه ؟ فكرة هايله يا جميلة عارفين جميلة بتقول إيه .

الحوار هنا هو مجرد حكي من المقدم نيابة عن جميلة ، وكان في إمكان المؤلف أن يجعل جميلة تحاور المقدم مما يحرك الأحداث الدرامية ويمنح المسرحية الحيوية .

يمشي صحصح بتراخي إلى السرير : إيه ده ؟ إيه اللي أنت بتعمله ده ثم يبدأ في هرجلة السرير

المقدم : تعالى هنا . وضبي للأفندى سريره يا جميلة

(يلتفت صحصح إلى المقدم يقف بجانب السرير . جميلة تساوي السرير)

ــ برافو جميلة . صفقوا لها .. لا يا شيخ

ــ يا دمك . أتفضل روح

(يرجع صحصح سريعا ليلحق بجميلة) للأطفال : واحد .. أثنين .. دلوقتي

: إيه رأيكم في عرايسنا ؟ مش شطار .

يري بيتر د.أرنوت من الضرورات لمسرح العرائس تجنب المسرحيات ذات المواقف الواقعية ، وهي الدراما التي تجري أحداثها في داخل جدران المنازل حيث تستخدم المسرحية الأبواب والنوافذ وابحث عن مسرحيات تجري أحداثها في مناظر مفتوحة توحي بالخيال ويمكن إبرازها بقليل من المعالم ذات الدلالة التي تترك معظم المسرح خاليا للحركة (١٠٦).

وفي صحصح وجميلة حصر المؤلف شخصياته داخل جدران غرفة نوم صحصح (يأخذ المقدم جميلة من يدها ويلف داخل المسرح ويدخل خلف البارفان حتى سرير صحصح)

يبحث في الدولاب يخرج بعض الملابس ، يتوجه للأطفال وهو يصفق بيده

(المقدم : ولا في الدولاب .. أمال راح فين)

ويواصل المقدم سرد مواقف الكسل لصحصح في الرياضة وفي تحضير حقيبته المدرسية بصور تجسد للطفل المتفرج مرئيا صور من إهمال صحصح الذي يجعله دائما في حالة تأخير عن جميلة :

المقدم : إجري يا سي صحصح إحنا بنلعب رياضة ــ أنت عارف إحنا بنلعب .. رياضة ليه ..

المقدم : والله .. لا أنت عارف ولا حاجة إحنا بنلعب رياضة عشان " العقل السليم في الجسم السليم "

وهكذا يواصل المقدم وصفه للأحداث دون أن يكلف المؤلف نفسه ببناء

موقف أو حوار بين الشخصيتين الأساسيتين اللتين يجب أن يتعلم منهما الطفل المتلقي من خلال عملية التوحد الواجبة أو المرجوة في مسرح الطفل . تلك الحالة التي تجعل من المسرح فنا إيجابيا في بناء شخصية الطفل . بل ترك الأحداث تروى مثلما يروي للصغار ، أي حكاية فأفقد العمل دراميته المرئية الملموسة رغم حب الأطفال للعرائس .

وفي دراسة أرنوت لمسرح العرائس نجده يصر علي :

: (أن بعض المسرحيات تكون أطوع من غيرها للتعبير بواسطة العرائس ..في حين يستعصي البعض الآخر على مثل هذا التعبير ونوعية الحدث . وطريقة رسم الشخصيات هي العوامل التي تتحكم في تحديد لباقة المسرحية للعرائس) (١٠٧).

في صحصح وجميلة لم يهتم المؤلف برسم الشخصية بصفاتها الجسدية والنفسية ، في حين أن من حقه أن يضيف إليها سمات أكثر مبالغة ليتفاعل معها المتلقي :

إن فنان العرائس عندما يعبر بالعرائس قد يضيف شيئا إلى سيكولوجية الشخصية والعروسة مساويا لما يضيفه الممثل المسرحي ، ولكن هذه الإضافة شيء محدد تماما .. فالتنوع وغزارة المعني التي يمكن أن ينقلها الممثل المجرب إلى المشاهد يقابله البساطة البليغة التي تؤدي بها العروسة نفس الدور بالإضافة إلى الاختزال الحتمي للتفاصيل الذي يسبب في مزيد من التصوير المجرد للشخصيات . وفضلا عن ذلك فإن الشخصية التي يحتفظ بها تضفي عليها العرائس عمومية وشمولا (١٠٨) .

في هذا العمل اعتمد المؤلف على شخصية المقدم في تحريك الأحداث والمشاهدة طبقا للمواصفات التي رسمت بها الشخصية ، فقد كان أشبه

بالوسيط الذي يقدم شخصياته ويعلق على ما حدث لها من إهمال أو نظام . فاتسم الحدث بالمباشرة والتسطيح للفكـــــرة أو القيمة المطروحة بالسرد حينا والوصف حينا آخر ، فالمقـــدم هو الراوي الذي يملك خيوط الأحداث للشخصيات .

وفي الفصل الثاني يتبع المؤلف نفس السرد والتعليق من المقدم على المواقف التي تعري إهمال صحصح وتبلور إتقان جميلة . وكان ينبغي على المؤلف رسم الشخصية بمشاهدها وأحاسيسها الداخلية بمونولوج نفسي تعبر به العروسة عما يختلج في أعماقها لإبراز الأسباب التي تؤدي إلى الإهمال والإصرار عليه . أو يتضح هذا في ثنايا الحوار المتبادل بين الشخصيتين الرئيستين للعمل ، وقد يأتي المقدم كراو معلقا على المشهد أو الحدث وليس واصفا لحالات وسمات وخلجات الشخصية.

صحصح يكتب جملة [أنا جدع]

المقدم : بلا خيبة الأفندي نقوله ارسم : يكتب صحصح جدع .. يا سيدي خطك وحش .

جميلة تقف وترسم : برافو جميلة .. برافو

(وصحصح لا زال يكتب صحصح جدع) : جدع بلا خيبة .. جدع .. خطك وحش

هكذا تتسبب مباشرة المقدم في تسطيح قيمة الإهمال بحوار محبط لصحصح في مواجهة النظام بلا تطوير للحدث أو الشخصية ، هذا التطوير الذي كان ينبغي أن يتجسد بين الشخصيتين المتناقضتين من خلال الصراع القائم بينهما في حبكة درامية متماسكة إلا أن هذا التماسك فقد تماما داخل العمل في الانتقال من فصل إلى فصل ...

ففي الفصل الثالث بلا مقدمات ينتقل المؤلف فجأة بالشخصية التي تجسد بسماتها السلبية إلى شخصية إيجابية تجاهد من أجل التعاون مع جميلة في زراعة الورود :

المقدم : صحصح وعدني خلاص أنه حيبقي كويس معاكى يا جميلة !! وأنه حيساعدك في زراعة الزهور خلاص بقه ما تزعليش منه وصالحيه ، ويللا إتعاونوا سوا .. وحتشوفوا فايدة التعاون قد إيه كويِّسه .

هكذا بلا مقدمات منطقية أو تطور للأحداث ، فجأة يتحول صحصح المهمل إلى صحصح المتعاون ، لمجرد أنه أراد تقليد جميلة في حب زراعة الزهور ، إلا إذا كان هدف المؤلف هو التأثير على الطفل بتقديم بعض شرائح سلوكية لصحصح يبرز من خلالها الصواب والخطأ . أي تقديم شرائح تعطي صورا ومشاهد للإهمال مع متعة الفرجة على الخطأ الواقع دون الالتزام بأي توجيه أو تهذيب .

المقدم في الفصل الثاني : جدع .. بلا خيبة .. جدع خطك وحش

المقدم في الفصل الثالث : برافو (يوجه كلامه لصحصح) لتعاونه مع جميلة في زراعة الزهور.

هكذا تعامل المؤلف مع العروسة كأداة وسيطة للخطأ والصواب بلا إحساس أو فكر مناقضا لهذا الرأي :

: (أن مسرح العرائس التقليدي يتمتع في عناصره الجوهرية بنفس مقومات المسرح الأب ، وهو المسرح البشري يشتمل على فكرة قائلة : بأن وظيفة مسرح العرائس هي ببساطة تقديم الحياة في شكل مصغر ، وأن العرائس بفضل المؤثرات الفنية يجب أن تشبه الإنسان بقدر الإمكان شبها

نسبيا) (١٠٩) .

هذه المقولة ابتعد المؤلف عنها تماما ، رغم اعتماده على شخصية صحصح في تجسيده قيمة الإهمال ونقيضه في جميلة المتفوقة الذكية ، فكانا كأداة تعليمية أو تهذيبية . ومن المعروف أن وقع التأثير للفعل هو حصيلة الإحساس التعبيري تمثيلا وتعبيرا بملامح الوجه ونبرات الصوت ، والعرائس جامدة التعبير الجسدي بحكم تكوينها وقدرتها المحدودة للتعبير الحركي . ولكن المؤلف هنا فشل بعدم استغلال الشحنات الصوتية للشخصية التي قد تؤثر في المتلقي ذلك لأن المقدم هو راوٍ لكل الأحداث ، وبالتالي أصبح النموذج المخطئ أو المصيب فاتر التعبير بكل جوانبه ، بالإضافة إلى الاستعانة بالمقدم معلقا ومعربا للسلوكيات السلبية بهدف التهذيب ولكن هذا التوجيه كان يعتريه الخطأ السلوكي أحيانا حين يتقدم مشاركا الأطفال في وضع خطط للإيذاء بـــ : صحصح حتى يستيقظ .

المقدم : بس لقيتها .. إحنا نفتح الراديو ونعليه ع الآخر

صوت : يا جماعة الراجل مريض

المقدم : يا ساتر الواحد ما خدش باله ، صحصح مش واجب أبداً أن يفتح الراديو بالطريقة ده .

وفي مشهد آخر يحمل سوء تصرف سلوكي من المقدم قد ينبه الأطفال إلى فعله لجلب الضحك والمتعة لهم من الآخرين .

ينظر المقدم إلى صحصح للأطفال : لا .. أنا غلب حماري .. ما مفيش فايدة أبدا غير أن ارشه بالميه السقعة .

إذا كان العمل الدرامي من وظائفه إبراز الفعل ورد الفعل .. فكان ينبغي للمؤلف أن يشجب التوجيه السلوكي الذي مارسه المقدم .. فقد اختار له بعض

السلوكيات المحظورة على الطفل أن يتعامل بها .

كما يؤخذ على المؤلف إقحام بعض المشاهد التي يستجدي بها الضحك من الطفل . فقد أقحم بافتعال بعض المواقف التي تتسم بالسذاجة التي قد يكتشفها الطفل بذكائه ، ويكون رد فعله هو السخرية من مثل هذه التفاهات التي قد تثير في الطفل الضحك المفتعل وهذا قد يتنافى مع احترام عقلية الطفل .

المقدم : (يعمل صحصح التمرين الأول مع جميلة) : مع بعض في اتجاه واحد .. قف .

(تحرك صحصح عكسا. يتحرك نحو المقدم): تعالى هنا مش عارف يمينك من شمالك ، فين إيديك اللي بتآكل بيها .

(يعد صحصح يديه الاثنين إلى الأمام : بتآكل بأيديك الأثنين).

يعتقد أرسطو "أن مبعث الضحك هو الحط من مقام المضحوك منه .. فالناس في الملهاة يصورون أردأ من صورهم الأصلية ، ومن ثمة يصبحون مادة للضحك" (١١٠) فالضحك وسيلة من أفضل الوسائل التي يمكن أن يثير بها المؤلف متعة وتسلية المتلقي بشرط ارتباطها بهدف إنساني واجتماعي بناء وإيجابي ، وهذا الهدف مفقود تماماً في معاملة المقدم لصحصح .

ويضيف نيكول :

: (بأن الملهاة تهذب النفوس عن طريق الضحك وليس عن طريق السخرية ، وليست تلك الرذائل بالذات هي التي تثير الضحك . بل ليس هؤلاء الأشخاص الذين تعرض لنا ذواتهم تلك الرذائل المضحكة . وأهميتها الحقيقية العامة تنحصر في الضحك نفسه) (١١١).

لكن المقدم في معظم المشاهد والمواقف يسخر من صحصح في تصرفاته وأفعاله ، ومما لا شك فيه أن مثل هذه السخرية تؤدي إلى عدم تعاطف

المتفرج مع الشخصية التي تبدو غبية أو بلهاء ...

إن سر الضحك يكمن في عدم التناسب الذي يقوم بين حقيقتين أو بين فكرتين أو كلمتين أو بين مجموعتين من الأفكار ، ويقول هازلت :

: ("أن جوهر الشيء المضحك هو عدم التناسب أو فقدان الصلة بين فكرة وأخري أو اصطدام شعور بشعور آخر") (١١٢).

وفي بداية الفصل الثالث يقحم المؤلف لمحات من الحلقات التليفزيونية "الكلبة لا سى" التي اشتهر تقديمها في الستينيات ، أمتعت الأطفال بنمطية هذا الحيوان التي تتسم بالوفاء والإخلاص والتعاون ، فيوظفه ضمن المشاهد مستغلا ما يقرب من صفحتين أو أكثر في إحداث جلبة من أجل معرفة اسم هذا الكلب الذي ظهر فجأة دون سابق معرفة به من المقدم أو صحصح وجميلة ، ويشارك الأطفال في الكشف عن سر الاسم الغامض .

الأطفال الجمهور :

(يصعدون إلى المنصة يذكرون كل منهم اسما فيهز الكلب رأسه بالنفي إلى أن يذكر طفل اسم الكلب لاسي فينبح الكلب ويهتز بسرور)

تلك كانت مشاركة الأطفال الساذجة لإثارة عنصر التشويق بينهم كما توهم المؤلف ولكن ما وضح أن هذا المشهد لا رابط بينه وبين الأحداث سوي الاستعانة به لتغطية حيرة المؤلف في بحثه عن قوة دفع جديدة للسياق الدرامي ، "إن جمهور الأطفال جمهور ذكي متيقظ فهم يتمتعون بحاسة نقدية عالية مضاف إليها إحساس عنيد بالمنطق واللياقـــــة الدرامية . وهم أكثر إلحاحا مما يظن الفنان . فلا ترضيهم الأعمال الناقصة ، ولكن كان الأفضل دراميا "(١١٣)

" وإذا كانت الحكاية مبنية على مجموعة من الحوادث المرتبة ترتيبا زمنيا

وهي أدنى التراكيب الأدبية وأبسطها وتستخدم سلاح التشويق لتشد إليها المتلقي وتعتمد أساسا على حب الاستطلاع الذي يجعلهم دائما يتساءلون عما حدث بعد ذلك "(١١٤).

فإذا اعتبرنا مسرحية : صحصح وجميلة مجموعة من الحوادث المتتابعة غير المترابطة ، فإنها تفتقد عنصر التشويق ، وذلك لانتقال المتلقى من حدث إلى آخر ، لمجرد أنها مشاهد حياتية للطفل بغرض تهذيبي ، ومع ضياع عنصر التشويق ، يفقد المتلقي متعته وتسليته ، وبالتالي ينطبق على هذا العمل حكم : (المسرحية التي لا تثير عنصر التشويق لدي المتفرج ، بحيث لا يمكن إطلاقا أن تسمي مسرحية) (١١٠).

فالبناء الدرامي لهذا العمل اعتمد على انفصال الأحداث وكل حدث قائم بذاته ، ولكن يربطها مجرد علاقة الشخصيات بهذه الأحداث .

وإذا كان لجوء المؤلف إلى سرد حكايته ذات الأحداث المنفصلة على أساس أنها للمرحلة المبكرة التي تمتد من ثلاث إلى ثماني سنوات ، فهذه المرحلة تحتاج إلى أسلوب اللعب التخيلي الذي يمارسه الأطفال ما بين الثالثة والثمانية سنوات حين يغلب على الطفل الخيال الحر ، لذلك فان عنصر الخيال يمكن استغلاله في تقديم حكايات ذات أحداث منفصلة بشرط أن تكون هذه الأحداث مثيرة لعنصر التشويق الذي يجعل الطفل يتساءل ويفكر فإذا كان الغرض من هذا هو تسهيل عملية الإبداع للمؤلف ، فهو في الوقت نفسه ليس ذريعة لإهدار وحدة الحدث والبناء العضوي للمسرحية كما جاء تعليق عبد العزيز حمودة على تعريف أرسطو :

: (إذا كانت محاكاة الفن لما هو ممكن الحدوث أو ما هو محتمل وهذا في الواقع يفسح المجال أمام المصادفة .. لكن أرسطو لا يفتح الباب على

مصراعيه للمصادفة أو الصدفة ، فليست كل المصادفات مسموح بها في العمل الفني ، فيقول أرسطو واضعا النقاط على الحروف عن الصدفة المقبولة فنيا :

: (إن الأحداث التي تجـــيء صدفة تبدو أكثر روعة ، إذا بدت وكأن وراءها تخطيطا) (١١٦).

وعلى نفس هذا النسق للحبكة الفنية المفككة في برنامج صحصح وجميلة غير أن بعض المؤلفين قد احتذوا حذو هذا العمل ، كما في "سمسم وحمادة ونانا" لمحمد شاكر و"شقاوة سمسم" لمحمد شاكر أيضا وغيرها .

كتب محمد شاكر مسرحيته "سمسم وحمادة ونانا" لمسرح العرائس متخذا من تعدد الشخصيات تعددا للأحداث ، التي استعان بها بغرض تقديم ثلاثة أنماط تتمثل من خلالها قيم ثلاث ، التفوق لسمسم ، والفهلوة والشقاوة لحمادة ، ونانا الشخصية الحائرة بين سمات سمسم وسمات حمادة .. بمعنى أنها طفلة مسلوبة الإرادة تابعة لهذا أو لذاك .

سمسم محب للنظام وبالتالي هو متفوق ، حمادة الفهلوي الذي يتصور أنه قادر على فعل المستحيل ، نانا وما ينسج حولها من مشكلة الاختلاط وتقليدها للأولاد في ألعابهم .. ويتضح هذا التوصيف من سرد وصف المقدم الذي يتشابه مع سابقه في صحصح وجميلة ، فيقص معظم الأحداث التي تجسدها شخصياته العرائسية :

المقدم : مشكلة حقيقية عاوزين نشترك كلنا في حلها سمسم الكبير وأنتم شفتوه عاقل ورزين .. حمادة الأصغر منه شقي وكسلان .. ونانا الأخت الصغرى في حيرة ، فهي مرة عاقلة مثل سمسم ومرة تلاقيها تحاول تقليد حمادة الشقي .. والمشكلة الأكبر من كده مشكلة المدرسة اللي فيها نانا مدرسة مشتركة ...

هكذا جاء وصف المقدم للأنماط الثلاثة . فقد ميز سمسم بقيمة الطيبة .. بينما حمادة بقيم الشقاوة .. ونانا تتوحد بشخصيتها احيانا مع سمسم . واحيانا مع حمادة . هذا التوحد الذي يجعلها مجرد نسخة مكرره منهما ، نتيجة لتبنيها لأنماط سلوكية وأفعال ليست في تكوينها الشخصي :

: ("أما البنات فيعتبرن بالشخصيات التي تشمل عناصر الهدوء والشفقة وجمال الروح والتدين وخدمة الغير وعذوبة الطبع وعطف الأمومة")(١١٧) ولكن هذه السمات تختفي تماما من شخصية نانا ، وهذا مرجعه عدم توافر الدراسات التربوية والنفسية لمراحل الطفولة عند المؤلف .

ويتناول المؤلف في المشهد الأول تقديم شخصياته بسماتها السلوكية وفي المشهد الثاني ينتقل إلى الجانب العلمي والدراسي مبلورا أثر السلوكيات والتصرفات الشخصية على تحصيل العلم ومدي التحصيل الدراسي ــ وهذا ما سبق تحليله في الفصل السابق ــ ثم ينتقل المؤلف إلى قيم الخير والفضائل التي يأمل أن يعلمها للأطفال ، وذلك من خلال بحثهم عن هذه القيم ورصد المكافآت التي تشجعهم على ذلك .

المقدم : أنا هنا ها اقترح اقتراح ، إيه رأيكم في فترة الإجازة دي نسيب
كل واحد منكم بحريته يعمل عمل كويس نافع لغيرة ولبلده ،
وبعدين نعمل جائزة لأحسن واحد يعمل عمل نافع منكم.

ففي هذا المشهد يبدأ بشخصية نانا ليجعل الحدث نابعا من سلوكها وليس تقليدا أو توحدا مع سمسم أو حمادة . فأكسبها سمة الاستقلالية لتؤدي عمل الخير من أجل المكافأة.

ولكي يتحقق للأعمال الدرامية الموجهة إلى الطفل وظيفتها ، ينبغي أن يعي مؤلفها أكبر قدر من الحرص والحذر في فكرة أو إشارة أو تلميحه ، حتى

وإذا لم تكن مقصودة لذاتها . فقد تترك آثارا عميقة في نفوس الأطفال .. قد يصعب إزالتها على مر الأيام ، ولهذا من المهم أن يحرص المؤلف على تنقية مضمونه من الشوائب التي يمكن أن تؤدي إلى آثار جانبية سيئة على هامش جوهر الفكرة المحورية التي يقدمها العمل الفني .. خاصة إذا كانت هذه الشوائب مجسدة مرئيا وسمعيا أمام الطفل ، وهذا يتمثل في سلوك نانا وتصرفها نحو النباتات المتسلقة التي شبهها المؤلف ــ بأنها تتلوى وتتحرك حول الأغصان في حركة ثعبانية ــ هذه النباتات تظهر لــ : نانا أثناء حيرتها في سلب الأمانة أو ردها لصاحبها ، ومع هذه الحيرة والتردد التي اتسمت بها شخصية نانا في هذا الموقف ، نجدها تقاوم حوار النباتات المتسلقة لها وهي تحرضها على الهروب بالأمانة .

النباتات المتسلقة: ما لك يا نانا ؟ محتارة ليه يا خيبانه ،الصرة اللي معاكي مليانة فلوس .. تخليكي سعيدة طول العمر .. خديها واهربي ..

نانا (خائفة وهى تستمع لكلام النباتات) : أخدها .. أخدها إزاي بس وهى مش بتاعتي .

وترد عليه في خوف: ودي أمانة . لا . لا ..

ويأخذ الحوار مجراه بينهما ، ولكن نانا تقاوم وتحريض النبات المتسلق لها ، باتخاذ أبشع السلوكيات أو الأفعال التي لا تلاءم طفلة في مرحلتها المبكرة ، فقد غافلت نانا النباتات ومدت يدها وقتلتها ، وبذلك ارتكبت جريمة قتل من أجل التخلص من تحريضها ، هكذا كان تحقيق الخير وانتصاره على الخيانة بقتل القوى جسمانيا (نانا) للضعيف (النبات المتسلق) ، ويمكن اعتبار النبات المتسلق من الناحية الفنية طرفا في صراع نفسي داخل نانا التي وقعت

في الحيرة ، وكان من الضروري إبراز طرفي صراع الحيرة الداخلي ،والذي أدي بالتالي إلى انتصار الخير بعد المكاشفة التي أكدت لدي نانا الجانب الخير ، وكان في الإمكان أن تتغلب نانا على التحريض بدافع ذاتي ومن خلاله توجه النبات توجيها تهذيبيا إلى السلوك الأفضل . فمن وظائف الشخصية الفنية هو التجسيد الحي للحدث الذي يربط بين الشخصية والقيمة السلوكية أو الأخلاقية المطروحة ، ويأتي تجسيد نانا لقيمة الأمانة بارتكاب فعل القتل أمام الأطفال للتخلص من التحريض الشرير لفعل أشر منه :

تهجم نانا على النباتات المتسلقة وتمسكه بقوة وغيظ وتقطعه من جذوره وتسحبه من جذع الشجرة المتسلق عليها وترميه على الأرض بين صوت النبات المتحشرج وهو يلقي أنفاسه الأخيرة ويقع ويموت .

إن تجسيد هذا المشهد على خشبة المسرح فعل قد يكون له رد فعل على الطفل ، ويحدث تأثيره العكسي ، حيث قتل النباتات من أجل إثبات فعل نانا للخير ورد الأمانة ،فعل قد أباح لها أن تسلب روح هذا الكائن الضعيف البنية.

نانا : موتي .. الموت لك حلال .. موتي

إذا كان الأطفال في اليابان يتعلمون حب اقتناء الزهور والنباتات منذ نعومة أظافرهم كما كتب أحد سفراء مصر عن حب الزهور بأنه زار إحدى المدارس فوجد أمام كل طفل آنية بها زهرة . ومع سؤاله لهذا الشكل الجميل قيل أنها حب واحترام للزهرة ، فكل طفل يهتم بزهرته التي يداوم على رعايتها والمحافظة عليها(١١٨).

والباحثة تسوق هذه المفارقة في التعامل مع الزهرة أو النبات بين ما يحدث علي خشبة المسرح في مصر وما يثيره من خيال الطفل ، وبين التعامل الواقعي لطفل في نفس المرحلة العُمرية أو أقل في اليابان .. فعادة يغرم

الأطفال في سن الطفولة المبكرة بالأحداث الواقعية الممزوجة بشيء من الخيال والتي تكون شخصياتها من الطبيعة أو الحيوان أو الجماد ، وكثيرا ما يتحمس الأطفال لهذه الشخصيات التي تتقمص شخصيات آدمية تتحرك وتتكلم وتحاكي تصرفاتهم ، ومن هنا نناشد مؤلفينا الحرص والحذر فيما تتقمصه هذه الأنماط من شخصيات إنسانية قد يكون لها رد فعل ذو تأثير من وحي الخصائص والسمات التي تتقمصها هذه الأنماط المختلفة ، فالاستعانة بالنبات الذي يرمز للخير والعطاء ، يجعله يرمز إلى الشر والتحريض على فعل السوء ، هو في حقيقته اعتداء على سمات الطبيعة المألوفة لدي الطفل ، وما ينبغي أن نحرص على توصيله من حب للطبيعة والتأمل في بدائعها الخلاقة .. ويقابل هذا الموقف موقف آخر يتجسد فيه الخير في شجرة طيبة تسعد بتصرف نانا مؤكدة أنها أدت الواجب الحق ، أو ما ينبغي أن يكون ، فالشجرة تؤيد الفعل والمقدم يؤيده أيضا . فلا عجب لو أن أطفالنا أقدموا على مثل هذا السلوك غير السوي الذي أبرزته المسرحية فكريا وفنيا:

: (ترجع نانا وفي يدها الصرة وهى منهكة وتجلس تحت الشجرة الكبيرة التي كانت تجلس تحتها سابقا وهي تفكر .. بينما المقدم في مقدمة المسرح فرحان بما فعلته وتحتضن الشجرة نانا بأفرعها في حنان وتكلمها).

الشجرة : برافو يا نانا .. أنا فرحانه وفخورة بيكي .

نانـــــا : أنا ما عملتش حاجة .. اللي عملته ده هو الواجب .

أطروحة تؤيد باقتناع وتشجيع على سلوك نانا الذي هو في حقيقته تحطيم لقانون من القوانين الإلهية التي حبا الله بها النبات والطبيعة من خير وعطاء وأبدع خلقها ليحببها إلى النفس البشرية ، بل أن فعل قتل النبات يبرز على أساس أنه عمل للواجب .

الشجرة الطيبة : ما هو يا نانا اللي يعمل الواجب في الأيام ده يبقي عظيم .. ويا ريت كل واحد يعمل الواجب اللي عليه ، كانت الدنيا كلها تعيش في سلام وأمان .

من المعروف أن المواعظ المباشرة قلما تكون ذات أثر عميق باق في نفوس الأطفال .. ومن الأفضل لتحقيق الأهداف الفاضلة في النواحي الخلقية والاجتماعية وغيرها ، أن يكون هذا الوعظ متجسدا في مواقف حية ، ترسخ في وجدان الطفل من خلال النموذج الطيب أو القدوة الحسنة ، أو المحاكاة أو المشاركة الوجدانية أو التعاطف الدرامي أو الانطباعات الإيجابية أو الاستهواء المقبول . من هنا تبرز قيمة العمل الفني وفاعليته في التأثير على الطفل باستقطاب بعض الأنماط الشخصية الفنية التي تؤثر في بناء شخصيتهم . فغالبا ما يستعين المؤلفون بأنماط من الشخصيات الفاضلة أبطالا لأعمالهم الدرامية ، فتعكس تصرفاتهم على الطفل بالحب والإعجاب ، وقد يؤدي إلى الخروج بانطباع خاص لموقف من المواقف ، وهنا يتضح القلق والخوف من تجسيد انطباع قد يغلب عليه الشر بهدف الخير ، فالغاية لا تبرر الوسيلة في مسرح الطفل سواء على مستوى المضمون الفكري أو الشكل الفني ..ومثل هذه المواقف على خشبة المسرح قد تفقد العمل الفني مقوماته الفنية التي لا تنفصل عن أهدافه التربوية .

وإذا كان المؤلف قد أقحم مشهد النباتات المتسلقة ليبرز الصراع النفسي الذي وقعت تحت تأثيره نانا ، فقد أقحم المؤلف مشهدا آخر لحل مشكلة نانا التي طرحها الفصل الأول ولم يأت بمخرج منها .. فأقحم مشهد البطة . التي ترغب في الطير مثل الحمامة أو تنط مثل الأرنب ، ولكن قدراتها الجسمية لا تسمح لها بهذا أو ذاك . فكل مخلوق له قدراته وإمكانياته التي خلقها الله له .

البطة : كان نفسي ألعب وأنط   زي الأرنـــب والقط
وافرد جناحاتي وأطـير   زي الحمام والعصافير

لقد بعث المؤلف بهذا المشهد لحل مشكلة تقليد نانا وتوحدها مع سمسم وحمادة وفي حبها للعب الكرة ، وهذا لا يتفق مع قدراتها وتكوينها . فقد استغل المؤلف المناخ المناسب من خلال تحرك نانا بين الأشجار الخبيثة أو الطيبة ، فوجد المكان مناسبا لظهور البطة كشخصية ثانوية تعالج المشكلة التي طرحها من قبل على أساس نسبية القدرات والإمكانيات الطبيعية التي تتوافر لكل مخلوق .

ثم ننتقل إلى حلقة أخري من أحداث الخير مع حمادة الفهلوي الذي أسرع بإنقاذ غريق في شجاعة وإقدام ، وتلك من الفضائل المحببة للأطفال ولكن جاء تناولها بسطحية شديدة دون التعمق في الحدث أو الدوافع التي أدت بهذا الطفل الشقي أن يسعى إلى عمل الخير ، فجاء الحدث باهتا لدرجة أن حذفه قد لا يؤثر في تسلسل أحداث المسرحية ، فكل حدث لابد وأن يكون له مقدمة تبريرية .

الغريـــــق : شكرا ... شكرا .. أنت أنقذت حياتي من الغرق .. أنت صحيح شهم

أحد الجمهور : هو شهم وبس .. ده شجاع ويستحق الجائزة .

لقد حول المؤلف إنقاذ حمادة للغريق من دواعي الانتهازية لنيل الجائزة وليس من أجل الخلق الطيب .

ثم يأتي الحدث الثالث والخير مجسدا في سمسم وموقفه المقابل لشخصية عوضين ، شخصيتان متناقضتان ، سمسم محب للوفاء والصبر يقابله عوضين الأناني المتسلط ، النافر من الأصدقاء وحين يقع عوضين في مأزق اقتراب

الثعبان منه ، ينقذه سمسم برغم تحريض الشجرة الشريرة لسمسم في التخلص من عوضين ، للمرة الثانية يتعامل المؤلف مع الطبيعة كأنها شخصيات شريرة ، خطأ لم يتداركه بعد النباتات المتسلقة ، كما لو أن الشر أصبح لا يتمثل إلا في الطبيعة التي ننادي بالحفاظ عليها .

الشجرة الشريرة : يا عبيط يا خيبان .. فرصة تخلص منه وتستريح .

سمســـــــــــم : لا، لا. أنا مفيش بيني وبين عوضين حاجة ، أخويا وضروري أنقذه .

إن نمط شخصية سمسم من الأنماط التي يحبها الأطفال بشجاعته التي استطاع بها أن يؤكد لعوضين قيمة الحب والصداقة . فالشر دائما يتراجع أمام الخير لأنه في النهاية لا يصح إلا الصحيح ، وأن كان لابد من التجسيد الدرامي لهذه القيمة حتى لا تقتصر على الوعظ والإرشاد ، فقد كان في إمكان المؤلف أن يستغله دراميا أفضل مما قدم ، وذلك بأن تترابط الأحداث بصورة منطقية تتواءم في نسيج درامي تحكمه الحبكة الفنية ، ولكن هذا العمل رغم العلاقات الوثيقة بين الشخصيات إلا أن أحداثها جعلت كلا منها يدور في فلك يبتعد تماما عن الآخر . ولا يجمع بينهم سوي سرد كل حدث وبطله ، ولم يستطع المؤلف جمع هذه الشخصيات الثلاث في حبكة درامية تتجانس مشاهدها ومواقفها مما يوظف العمل توظيفا دراميا فالانتقال من حدث لا يأتي بتطور الأحداث ولا بتطور للشخصية ، ولكن بطرح عدد من السلوكيات التي نقبلها أو نرفضها دون انفعال مركب لغياب الحدث الدرامي كما يجب أن يكون .

أن وضع عملية التعليم مواجهة التسلية أمر يسيء إليهما معا . ذلك أن كلا منهما في العمل الفني الصادق يكمل الآخر ويختلف مفهوم التعليم باختلاف البيئات الاجتماعية ، فإذا عزز جانب التسلية على الجانب التعليمي فأنها

تستهلك بسرعة ، وتجد التجارب الدائبة سعياً للعثور على مؤثرات جديدة لتكون أكثر إقناعاً مثل التجارب التي لجأت إلى وسائل المسرح التعبيرية لتزيد من قدرة التسلية .

: (أما الجانب التعليمي الذي يهدف إلى تأكيد القيمة التعليمية كالمفعمة بالوعظ الأخلاقي والأغاني التعليمية مسلية بقدر الإمكان ، فالمتعة الناجمة عنه تتوقف على طبيعة الطبقة الاجتماعية ، كما أن الذوق الفني يتوقف على الموقف الأخلاقي ، الذي يعود إليه الفضل في أن يقبل المتفرج ما يري أو ينفر منه(١١٩).

وهنا نستشهد بالمباشرة التعليمية التي ترددها الشجرة الطيبة عن سلوك سمسم المحب للخير والوفاء تجاه شخصية عوضين الأناني وحولت النصيحة إلى فعل وطني .

الشجرة الطيبة : يا سلام ياولاد .. يا أمل البلاد .. اهو كده بالحب نبني البلاد ومش بالأحقاد .. تسلم يا سمسم ، أنت أنقذت عوضين من الثعبان مش بالعصايا اللي في أيدك ده لأن أنت أنقذته بالحب ، شفت يا عوضين الحب بيعمل إيه ، وأظن ده درس لك أنك تحب كل الأولاد .. لأن كلنا مصريين ولاد بلد واحدة .

وهكذا يبدو الخلل في البناء الدرامي الناتج عن الفجوة بين الشخصية والحدث ، دون أي اندماج أو تعمق يظهر العمل المسرحي في صورة متجانسة كما ينبغي تتراكم أحداثه تراكما تصاعديا ليؤدي إلى تطور شخصياته من الخير إلى الخير الأفضل ، أو من الشر إلى الخير والحب ، وذلك بتحريك الأحداث في سياق درامي مترابط ، ولكن تسطيح الأحداث أدي إلى تسطيح الشخصيات

وجاء العمل أشبه بمتوازي الأضلاع ، كل ضلع يسير في مساره دون أن يلتقي مع غيره من الأحداث ، فافتقد العمل في بنائه أهم العناصر الفنية وهي عنصر التطوير الدرامي لكل مشهد الذي يساهم في تطوير المسرحية وتشابك الأحداث وإثارة عنصر التشويق ، ومتعة المتفرجين ، والتعاطف مع الشخصية الداعية للخير ورفض الشخصية الداعية للشر والخبث .

إن سلوك سمسم نحو عناصر الطبيعة المحرضة أو المشجعة نابع من قدرته على التخيل وهو تخيل يطلق عليه التخيل الوظيفي ، لما له من وظيفة مباشرة في اكتساب الطفل المتفرج لخصائص سلوكية واتجاهات ملائمة . وفي هذه المرحلة يفضل عدم تدخل الكبار بالتوجيه المباشر ، ويحبذ إبراز السلوك مجسدا بعمق وإقناع لا يقدر عليه سوى السياق الدرامي ، واستعانة المؤلف بعناصر الطبيعة من نباتات أو أشجار أو طيور جميعها تؤدي وظيفة بشرية في التوعية بالخير أو الشر من خلال تقمصها للشخصية البشرية :

: (إن تصوير المخلوقات ــ وهي تتكلم وتتحاور ــ أسلوب قديم ، تناوله عدد كبير من القصص، الذي يحفظه التراث لنا من عصور بعيده وفي لغات عديدة) (١٢٠)

إن الطفل يري الناس فريقين لا ثالث لهما : إما صالحون أو طالحون ، ذلك أنه لا يستطيع أن يفهم إلا الدوافع شديدة الوضوح ، كما أنه مثلا لا يستطيع أن يميز بين الأشياء إلا في نطاق القبح والجمال ، الرضا والغضب أو الرفض والقبول .. وليس ما هو وسط كما أن الطفل لا يستطيع أن يدرك إلا الدوافع شديدة الوضوح ، وأنه يتابع الأحداث متابعة جزئية غاية في البساطة ،كما أن الطفل الصغير لا يستطيع أن يدرك أن الأحداث التي تتضمنها الخرافات لا تعدو كونها إيهاما بواقع ليس له وجود ، بل نجد أنه يتلقاها على أنها

حقائق واقعية (١٢١).

هذه الحقيقة يجب أن تكون نصب عيني كل من يتصدى للكتابة للطفل وذلك بحرصه على المستوى العُمرى لجمهوره ، الذي يتعامل معه بأن يبلور أفكار عالمه ومؤثراته ، حتى يقترب من واقع عالمه فيتخذ الكاتب مادته منه ، وإذا فشل الكاتب فيما يقدمه للطفل تحول بمادته بوقا يسجل ويردد وليس هناك من يعي أو يتقبل ما يقدم لجمهوره الذي يعيش في واد آخر تماما ، إن الإعمال الفنية السابقة التي اتسمت في بناء حبكتها الفنيةُ بالتفكك كانت في بدايات المرحلة الأولي لتقديم عروض للأطفال على مسرح العرائس ، وقد يسمح لأي تجربة في بدايتها أن يعتري بعض نقاطها الضعف أو التفكك إلى أن تكتسب خبرتها وثقلها مع استيعاب التجربة والوصول بها إلى درجة الكمال ، ورغم تطور التجربة في مسرح العرائس بصورة ما ، إلا أن هناك بعض الأجهزة الإعلامية التي ما زالت تقدم أعمالهم الدرامية بنفس سقطات الأعمال السابقة ، ولذلك ، فهذه الدراسة تسعى لتحليل نقاط الضعف لتكون مرجعاً اليوم لكل من يتوجه بالكتابة للأطفال .

أما مسرحية شقاوة كوكو لمرسي سعد الدين ، فهي تتميز ببطولة شخصيات بشرية ، هذه الشخصيات تقودها شخصية رئيسية هي شخصية كوكو الشقي الذي يتمثل في كل تصرفاته وسلوكياته عنصر التخريب والإهمال وحب التسلط والسيطرة على رفقائه ، وقد تناول المؤلف عمله في ثلاثة فصول يربطها عنصر الشقاوة والتخريب المتمثلة في كوكو .

ففي بداية كل فصل يعتمد المؤلف على شخصية دوري مي "كراو" يشير إلى حدث وقع بالفعل من كوكو . والمفروض أن شخصية الراوي تقص مالا يستطيع المشاهد رؤيته ليؤهل المشاهد للحدث ، وبذلك يكمل الحدث الدرامي ،

ويمكن من هذا التواجد أن يؤدي الراوي وظيفة هامة للعمل الفني بأن يكون بهذا القص أو الحكي أحد مصادر التعليم الأولي عند الطفل .. ولكن في هذه المسرحية يبدأ ظهوره في محاولة كوكو الاختفاء عنده بعد ارتكابه حدث الشقاوة ليحتمي في صديقه بلا أدني مسئولية أو خوف من وقوع عقاب عليه . وشخصية دوري مي تعامل معها المؤلف معاملة الشخصية الخفية التي لا يراها إلا كوكو والجمهور بالطبع .. بينما رفقاء كوكو وشركاؤه في التخريب لا يرونه ، ويمسك دوري مي في يده عصا سحرية تكشف عن فعل التخريب الذي حدث .. أي أن هذه العصا أشبه "بالفلاش باك" لاسترجاعها للحدث الذي مضي وانتهي منه كوكو ويعيده للتربية والتهذيب . فيشير دوري مي بعصاه السحرية متوجها إلى الجمهور .

دوري مي : (للجمهور) بصوا شوفوا كوكو عمل إيه ...

وهكذا يشير دوري لحدث وقع بالفعل ، وليس سيقع ليؤهل مشاهديه للحدث .

ويأتي تجسيد المؤلف لثلاثة أحداث تخريبية تؤكد شقاوة كوكو وعدم تحمله مسئولية فعله ، فالأحداث الثلاثة مقسمة إلى ثلاثة فصول . الحدث الأول تخريب الحي الذي يقطنه بتركيبة كيماوية أعدها من حقيبة الكيمياء التي أهداها له أبوه رغم علمه بشقاوته التي لا تخفي على أحد .. الحدث الثاني الذي يقع في المدرسة حيث يثير كوكو مشاغبات وسلوكيات مرفوضة بما تحمله من سخرية واستهزاء من شخصيات من الضرورة احترامها كشخصية عم أيوب فراش المدرسة العامل الكادح الذي يسخر كوكو وزملاؤه دائما من تشوهه الخلقي حبا للتقليد ، وعم أيوب لا ذنب له فيما أصيب به ، وهو لا يستطيع أن يصلح هذا العيب الجسدي وبالتالي " فإن إثارة الضحك منه هو

تعليم للأطفال يكونوا قساة وغلاظ القلوب ضد مظاهر الضعف الإنساني ، فالضحك الذي مصدره المادية الجسمانية للشخصيات المسرحية وحدها هو أحط ألوان الضحك الممكنة" (١٢٢).

أيضا إبراز شخصية المدرسة ذات المكانة العلمية والأثر الفعال في واقع الطفل العلمي إلا أن المؤلف أوقعها أيضا ضحية لسلوك كوكو المستهتر .

ثم أنتقل إلى الحدث أو الموقف الثالث الذي يتورط فيه كوكو نتيجة لخطا الأم التي تهمل في ترك أقراص الحبوب المنومة أمام طفلها الشقي ، الذي أراد ممارسة تجربة جديدة للمذاكرة أثناء النوم ، فتناول العديد من الأقراص التي كادت أن تؤدي بحياته ، وهنا قد يكون توجه المؤلف إلى الأم التي تهمل في ترك مثل هذه الأقراص أمام الأطفال ، فيحذرها من هذا التصرف ، فربما لأن مسرح الطفل يحضره الكبار والصغار ، فوجد المؤلف فرصته في هذا الحدث للتوجه إلى خطر اللامبالاة في مثل هذه الأمور وما نجلبه على أطفالنا من خطورة .. وأيضا التوجه إلى الأم بعدم التدليل الذي يكسب الطفل الاستهتار وعدم المبالاة أو تحمل المسئولية . خاصة إذا كان طفلنا في مرحلته العمرية المتأخرة ، أي في مرحلة الصبا الراشدة ، والتي تبدأ من سن الثانية عشر إلى سن السادسة عشر . وفي هذا الحدث جاء على لسان الأم في حوارها الدلالة الرقمية على المرحلة العُمرية لكوكو :

الأم : أنا مش عايزة أمنعك من اللعب مع أصحابك أو مقابلة أصحابك ، لكن أعقل أنت عندك ١٤ سنة .

لقد وضع المؤلف شخصية كوكو في مأزق المرحلة العمرية التي كان ينبغي أن تتسم بسمات ومتطلبات لهذه المرحلة من الناحية الجسمية والنفسية ومظاهر نموها الحركي والانفعالي للتوصل بها إلى تجسيد سلوكيات وأفعال

مرفوضة أو مقبولة ، ولكن المؤلف جنح بشخصية كوكو إلى سمات الطفولة المبكرة أو المتوسطة التي تمارس التخريب والإهمال لمجرد المتعة النفسية وقيادة الآخرين .

ولذلك يظل كوكو بشقاوته ومغامراته المحور الأساسي لكل الأحداث والعمود الفقري لجسم المسرحية ، بل أن المسرحية نفسها تحمل اسمه وشقاوته ولعل هذا ناتج من تأثر مؤلفها مرسي سعد الدين بالأدب الإنجليزي الذي يتخذ من نموذج معين من الأطفال بطلا للقصة أو المسرح ، محورا لكل الشخصيات الأخرى التي تدور في فلكه ، وتجسيدا للفكرة التربوية التي يحاول الكاتب توصيلها من خلال خلق مواقف ساخرة تبعد المسرحية عن شبهة الوعظ أو الإرشاد المباشر ، حتى لو بدت هذه المواقف بعيدة أو متناقضة مع الهدف التربوي الأساسي للعمل الفني خاصة إذا كانت هذه المواقف كوميدية ومثيرة للضحك والتسلية والمتعة التي تسهل استيعاب الهدف التربوي بأسلوب سلس مريح .

وتأتي كلمة وينفريد عن الأعمال الفنية التي تقدم لهذه المرحلة المتأخرة : : (ما من شك في أن هناك مجالا للمسرحيات التي تناسب أطفال ما بين الثانية عشر والسادسة عشر ، حيث يشاهدون المسرحية التي قد تناسب الكبار والتي يرتاح إليها النشء في سن المراهقة ، وفي هذه المسرحيات يحسن أن تمتزج المغامرة بالعاطفة وتقل الواقعية وتزيد المثالية عما هي عليه في مسرحيات الأطفال الأصغر سنا) (١٢٣).

أعمال فنية ذات حبكة بسيطة :

في البناء الفني لمسرحية "على فين يا عروسة" لأمين بكير ، اتخذ المؤلف من شخصية عمرو شخصية رئيسية للأحداث التي تقوم فكرتها المحورية حول الإهمال والتخريب في تصرفات وأفعال عمرو ، وحبه لتخريب ممتلكاته الخاصة (الألعاب والعرائس) بحيث تبلور الحبكة الدرامية بصورة ما ، فمقدمة العمل تبرز في نتائج السلوك المخرب الذي أدي بمعاقبة العرائس واللعب لعمرو بالاختفاء وبحثه عنها دون جدوى ، فتتولد الأزمة لدي عمرو ولكن والديه يمسحان دمعة حزنه بوعده إحضار هدية أو لعبه جديدة لو نجح في الامتحان .. دون أي توعية منهم ككبار لسلوك التخريب الذي يسلكه ابنهما .. فيأتي رد فعلهما بصورة فاترة ، لا توحي بالحزم الضروري ، في مثل هذه المواقف التربوية ، فقد كان موقف العرائس أكثر ملاءمة وعقاباً لعمرو.

أحمد (الأب) : أدي إحنا دورنا يا سى عمر في كل حته ومش لاقيين لعبك خالص.

أحلام (الأم) : يا حبيبي افتكر لعبك راحت فين ؟.. أكيد يا أحمد اللعب زعلت من عمرو ومشيت.

ثم يتبع هذا الموقف موقف آخر من الوالدين ، موقف زاخر بالسذاجة والعشوائية .

الأم : على العموم .. أنت دلوقت تقعد تذاكر علشان تنام وتصحى بدري تروح المدرسة .

الأب : إيوه يا بطل خلي بالك بكره عندك امتحان .

الأم : إيوه لو جاوبت كويس ونجحت في الامتحان ، ليك عندي هدية جميلة .

هكذا يبدو سذاجة الموقف من وصف الأب ابنه المخرب المهمل بالبطولة دون أي توعية أو يهذب السلوك غير السوي في الابن . كذلك الأم التي تواصل سذاجة الموقف بعشوائية مفرطة دون أن يلتمس لهما المؤلف حضورا حقيقيا ضابطا لسلوك الابن غير السوي ، ولكن غير حاسمة لسلوك الإهمال عند عمرو الذي يغني في استهلالية العمل : نشيد الحضانة ، مع عرائسه قبل تحطيمها .

الأغنية : كل يوم أصحي الصـبحية بدري خالص في البدرية
أغسل وشي وأسرح شعري وأصلي الفرض اللي عليا
آخذ شـنطتى وأجـري وأمضي من تحت الكوبري
والجزمة تلف في رجـلي يا ناس سيبوني حا تأخروني
الدنيا برد ... الدنيا برد ابله الناظرة بتحب الورد .

إن الطفل في هذه المرحلة قد يتميز بالرغبة في تحطيم اللعب والعرائس حبا للاستطلاع أو أنه يتخذ منها رفيقا خياليا ، قد يصاحبه في حلقات تمثيلية ولذلك من الغريب أن يحطم هذا الرفيق كما رسم المؤلف شخصيته ووظفها لحدث التخريب والإهمال .

وكي يثير الخيال عند الطفل يتخذ المؤلف مشهد النوم في تلك الليلة لعمرو مسرحا للأحلام السعيدة بالهدايا والنجاح ، ويبدأ مشهد الحلم الذي ينال فيه عمرو صاروخا هدية من معلمته مكافأة للنجاح .

عمرو : إيه ده يا إبله .. صاروخ .. ده صاروخ جميل يا ترى يا إبله بيطير .

المدرسة : أمال يا حبيبي تدوس على الزرار ده تلاقيه يطير .

ويستكمل المؤلف مشهد الحلم لعمرو في الفصل الثاني ، بهذا الصاروخ الذي أنساه لعبه وعرائسه التي حطمها ، وذلك بقيامه برحلة حول العالم وإكساب الطفل المعلومة والمعرفة المنشودة . وقد صنف المؤلف أمين بكير في كتابه مسرح الأطفال مسرحية : "على فين يا عروسة" ، على أنها من الأعمال التي تجنح إلى الخيال العلمي .

إن قصص الحركة والجريمة والخيال العلمي من الأعمال التي يتوجه بها الكبار إلى عالم الصغار ، ذلك من أبرز أنواع الأدب الموجه على اعتبار أن تلك الأعمال تستعين بالكلمة في التجسيد الفني ، حيث تتخذ الكلمات فيها مواقع فنية لما يتشكل فيها من قوة وذلك التجسيد ، لأنها تقدم شخصيات شديدة التأثير في سلوك الأطفال عن طريق محاكاة الطفل فهذه الشخصية التي تلقي بالكلمات التي تثري وتلهب الخيال لدي أطفالنا .

ويعتبر هذا الأسلوب خروجا على الإشكال الأصولية وهو في المسرح بالذات لم يخرج عن هذا الشكل إلا في عدد قليل جدا من الأعمال المسرحية الموجهة للأطفال ، باعتباره أدب مسرحي في إطار الخيال العلمي من حيث الشكل المطروح على الأقل من أعمال مثل "على فين يا عروسة" و"الأمير الطائر" حيث إنهما يدوران في مدائن الأحلام (١٢٤).

إن حمل الصاروخ لعمرو حول مدن العالم الواقعي ليس بمدائن الأحلام وليس أيضا من قبيل الخيال العلمي كما أقر المؤلف في دراسته ، لأنه جنح إلى سرد معلومات تشير إلى العالم الواقعي بإمكانياته المحدودة والمعلومة التي استند إليها عن هذه المدن هي أقرب إلى معلومات في أي كتاب مدرسي (تونس مشهورة بالزيتون ــ الباليه أرقي أنواع الرقص التعبيري ــ ناطحات

السحاب ــ الجاذبية الأرضية ..) مع التحفظ على بعض الأخطاء في المعلومات سبق ذكرها في الفصل السابق ، إن صعود عمرو في رحلات بالصاروخ حول العالم قد يكون من الخيال العلمي الذي يأمل المؤلف تحققه ، ولكن مفهوم الخيال العلمي الوارد في الأعمال الفنية والأدبية للطفل يبدو مختلفا في رأي ليعقوب الشاروني .

: , تعتمد معظم روائع أدب الأطفال على الخيال . فالخيال هو أثمن هبة أعطتها الطبيعة للأطفال .. وهو خيال أوسع من خيال الراشدين وأخصب ، ولذلك يحرص من يكتبون للأطفال على توسيع آفاق هذا الخيال وتنميته . وقصص الخيال العلمي في مقدمة ما يثير خيال الأطفال ، وينمي قدراتهم العقلية ، ويتخذ أدب الخيال العلمي موضوعه من الظواهر العلمية وتوقعاتها المقبلة والتنبؤ بها ، وانعكاسات ذلك على عالم المستقبل ومصير الإنسان .

ورغم أن أدب الخيال العلمي يتحدث عن منجزات علمية لم يتوصل إليها الإنسان بعده ، فأنها كثيرا ما توحي إلى العلماء بأفكار تتعلق بمختلف ميادين العلم ، كالطب والكيمياء والجيولوجيا وغيرها . كما أن المؤلفات التي يصدرها هؤلاء الكتاب تعطي جماهيرها مفاهيم شتي لاحتمالات العلم المستقبلة ، وللتطور المذهل الذي تسير فيه معظم العلوم ، وبهذا أصبح أدب الخيال العلمي علاجا للقطيعة بين الفن والعلم .

ولكن إذا قيل أنه لا حدود للخيال ، فإنه عندما يهتدي المؤلف إلى موضوع قصته ، فإنه يجب أن يخضع لمنطق معين ، وأن يضع لفكرته الحدود التي تجعلها مقبولة لدي الأطفال ، وبذلك يعمل المؤلف داخل إطار ونظام معين ، ولا يترك نفسه بغير ضابط حتى لا يخرج للمتلقي أنواعا من الهذيان لا تمت للعلم بصلة ، وهذا هو الذي يفرق بين الأعمال التي تقوم على تنمية أسلوب

التفكير العلمي الذي يعتمد على الملاحظة والاستنتاج وعلى التجربة والخطأ حتى يصل البطل إلى نتائج إيجابية ناجحة ، وبين الأعمال التي تدور حول شخصية الرجل الخارق للطبيعة)(١٢٥).

كذلك من الصعب تحديد ملامح شخصية عمرو بصفته الشخصية المحورية للعمل التي تجسد القيمة الأساسية وهي تخريب الملكية الخاصة ولم تعالج هذه القيمة السلبية في العمل الدرامي ، فغالباً هذا التخريب قد يكون نتاج إهمال الوالدين له ، ولكن عمرو ووالدية لا يبالون بأخطائه بل يشجعانه ، ولكن المؤلف تحظى في الحلم هذه القيمة إلى قيمة النشاط والمذاكرة والنجاح بلا أي مبرر درامي . هنا جعل المؤلف الشخصية في خدمة الحدث أي لمجرد توصيل المعلومة .. أما شخصيتا الوالدين فقد جاءتا مسلوبتي التفكير والتعامل مع ابنهما بسطحية شديدة مما قد يولد نقمة جمهور الأطفال على آبائهم الإيجابيين أو ممن يمارسون عليهم آداب التهذيب .

والأحداث رغم التزامها بالتسلسل الزمني ، إلا أن الصلة الدرامية مفقودة بين الحدث والأخر من خلال تراكم ضعف البناء بلا توازن أو صراع درامي مما أصاب العمل بتفكك أثر على معناه العام في النهاية .

وإذا كان الطفل يجد مرآته في البطل المحوري الذي يتوحد معه ، فكيف تكون مرآة الطفل المتفرج مع صحصح أو حمادة أو عمرو وغيرهم من تلك الشخصيات الرئيسية ، إلا إذا أكد المؤلفون على رفض سلبياتهم السلوكية من خلال السياق الدرامي لمسرحياتهم .

أعمال فنية

مستمدة من الحكايات والأساطير الشعبية

هناك بعض الأعمال التي استقى مؤلفوها المادة من الأساطير والحكايات الشعبية ونقلها إلى دراما الطفل ، البعض اتخذ هذه المادة كما هي دون نقص أو تحريف ، والبعض جعل من أحداث الأسطورة أو الحكاية مادة خام يعيد صياغتها ليتخلل أحداثها غايته التربوية وإشباع حاجة الطفل النفسية وذلك من خلال رؤية خاصة للكاتب . هذا النوع من الأعمال الفنية يرجع أهميته إلى ربط الطفل بماضيه وتراثه وما يحمله من قيم وفضائل أخلاقية ينبغي أن يطرحها المضمون ، ويشير إبراهيم حمادة إلى هذا المعني .

المسرح كما هو معروف تجربة جمالية تنشأ من تضافر ثلاثة عوامل :

الأدب : وهو مصدر الانفعال .

الأداء : المؤثر الذي يقوم به الممثلون .

مشاركة الحاضرين الذي يملك كل منهم خصائصه التفاعلية .

والنصوص المسرحية التي تكتب خصيصا للإخراج على خشبة المسرح إنما هي مواد ملائمة لها ، كما أن كليهما : الخشبة والمسرحية محكوم بالأخر ومؤثر فيه شكلا ووظيفة ، أما الروايات والحكايات والأقاصيص يمكن أن تقترب من حدود المجال الدرامي ، على أساس أنها تتضمن كالمسرحية فعلا وأحداثا وحبكة وشخصيات ولغة وإلى جانب ما يمكن أن يكون بها من حوار ، فأن صفة الدرامية تهيئ المتفرجين نفسيا لمشاهدة شخصيات قادرة بإمكاناتهم على تحريك استجاباتهم ، وكلما كانت درجة حساسية الشخصيات عالية كلما كان الفعل أكثر دقة في تعبيره ، ولكي يتضمن الأدب عنصر الدرامية المتوقع

في المسرح ، لابد وأن تتوافر فيه شخصيات مؤثرة لأنها مورطة في فعل من شأنه تحريك انفعالات المشاهد وخياله ووضعه في حالة الاهتمام (١٢٦).

وبغض النظر عن مدي اقتراب المؤلف أو ابتعاده عن المادة الأسطورية فالضرورة تحتم على الكاتب الحفاظ على الهيكل الأساس لأصل الحكاية أو الأسطورة ، بمعني الحفاظ على الحبكة الرئيسية وابتكاره حبكة فرعية مع تجسيد رؤية خاصة مما يؤدى إلى إثراء دلالات الأحداث . فالتجديد والتطوير ممكنا في ثنايا الإطار العام للحدوته دون تشويه لمعالمها الأساسية . والحكم على مثل هذا العمل الفني يتوقف على الرؤية التي يدعم بها هذا الموروث الأسطوري دون افتعال أحداث وشخصيات قد تبدو دخيلة على العمل ، فيشتت الحبكة الرئيسية ، أو تبدو كشرخ يهدر مفعول الأسطورة الحقيقة ، فتحديد الهدف لا يستلزم الدخول في تفصيلات قد تبعد العمل عن جوانبه الإنسانية التي ينبغي بالضرورة أن تكون من المدركات الأساسية للعمل الفني .

وسوف نتناول هنا الأعمال الدرامية التي استلهم كتابها مادتها من الحكايات والأساطير الشعبية التي تعكس حال شخصية معاطى الذي يعانى من ضيق المكسب والمشقة في عمله كسقا لأهالي الحي ، فكان الخيال والأحلام هي النافذة التي حقق منها آماله وتوصل بها إلى صورة وردية للمستقبل الأفضل وهو ما تتمشى مع تعريف الحكاية الشعبية لعبد الحميد يونس بأنها :

: (هي خلق حر للخيال الشعبي ، والسمة الأولى للحكاية الشعبية هي ارتكازها على الواقع الذي يعيشه الشعب ، وهى حريصة على أن تشعر القارئ أو السامع بجوها الواقعي ، والحكاية الشعبية تعكس نفسية الشعب في نظرته للأحداث وعدم رضاهم عن الأخطاء التي ارتكبها العظماء .

والحكاية الشعبية تعرف صنوف السحر المختلفة وتعرف أشكال العالم

المجهول ، بل أن الإنسان في الحكاية الشعبية يشعر بطلاقة قهرية بينه وبين هذا العالم ومع كل هذا كان تصوير السحر والعالم المجهول يختلف كل الاختلاف في الحكاية الشعبية تغلب عليها صفة الخوارق ، وتقوم بالأحداث فيها شخصيات خارقة أيضاً . وحكايات الجان تدور أحداثها دائماً في بلاد بعيدة ويخرجها هذا البعد السحيق في تصور الناس من عالم الواقع (١٢٧).

وحكاية معاطى السقا هي نمط من الأنماط الكادحة في عملها . حلمها البسيط أن تجمع ما يكفي قوتها اليومى . شخصية قانعة بالرزق القيل . ولكن هناك الشخصية الجشعة التي تطمع في المزيد كما تتمثل في زوجة معاطى ، شخصية متمردة على الأوضاع الواقعية ، وعلى زوجها برغم شقائه من أجلها :

والحبكة الدرامية تبدأ بظهور شخصية معاطى والتعرف على أبعادها الشخصية كما تتجسد في ملامح ابن الشعب الكادح :

معاطى : يا بيوت بلدي .. يا بلدنا أنا عايش فيكى وما شيكي من حارة لحارة .. يا بلدنا .. أكتافي بتسقيكى..

وفي مقابل هذه الشخصية الكادحة تبرز شخصية الزوجة المتمردة الرافضة لقناعة زوجها لدرجة أنها تتوعده بالويل فيشب بينها صراع خارجي :

مرزوقة : يا معاطي .. آه ياني لو أعتر فيك .

لكن هناك طرفا آخر مُحبا لمعاطي ويتمثل في الأطفال الذين يسعون وراءه ليملأ وقت فراغهم بالقصص والحكايات الشعبية التي كان مغرما بها . هذه الصفة لم يأت بها المؤلف عشوائيا ، ولكنه وظفها في النسيج الدرامي ليبرز النقلة التي أحدثها المؤلف لمعاطي من الواقع الحياتي المخنوق إلى عالم

ونخيل الذي جسد غايته وآماله البعيدة .

ويكن تجسيد المؤلف لصورة الحياة الزوجية كما رسمها بغرض السخرية لمفارقة بين معاطي وزوجته الشريرة ، فيها استخفاف بالعلاقة الأسرية التي ينبغي للفن والأدب بكل صورهما أن يحافظا عليها كركيزة لمجتمع سليم في نظر الأطفال المتفرجين . فإبراز سخرية مرزوقة والاستهزاء من زوجها الكادح صورة يؤاخذ عليها المؤلف الذي جعل الأطفال يتعاطفون مع معاطي وينفرون من زوجته بل ويسخرون منها أيضا .

طفل ١ : باين في عينيه أنه زعلان .

طفل ٢ : لا أبدا يمكن عيان .. شيفينه مش قادر يمشي .

بينما سخرية الأطفال من مرزوقة لنفورهم من تصرفاتها مع معاطي

الأطفال : يا مرزوقة يا أم خليل .. فين راحت زلومة الفيل

يا مرزوقة لميها .. واللي فيها مكفيها

هذا الواقع المزري بين الزوجين يحفل بالقيم الأخلاقية المتدهورة التي لا يجب أن تترسخ في أذهان الأطفال : " لأن الحياة الزوجية يجب أن يلقن مفهومها للأطفال منذ الصغر بأنها حياة تقوم على الأمن والاطمئنان ، وأن نجسد مهمة هذه الحياة المودة والرحمة ، لا التنابز والتناحر والإساءة والضيق بالحياة " (١٢٨)

ولكن المؤلف أقام صراعا بين معاطي وزوجته الشريرة ، دفعه دفعا إلى دنيا الخيال والأوهام وعندما حاول المؤلف تقديم علاقة زوجية أخرى تتسم بالحب كانت علاقة مرفوضة تربويا ، وكان في الإمكان حذفها من النسيج الدرامي دون أي أثر لهذا الحذف ، وهو ذلك المشهد الذي يلبي فيه معاطي ...ات توصيل المياه، فيخرج عليه من أحد النوافذ رجل وزوجته :

الرجل : عايزين الميه يا معاطي في البدريه .

الست : هيء .. هيء

(ثم تغلق ستارة وخيال الرجل والست يقبلان بعضها)

إن التوظيف الدرامي لخيال الظل الذي يتخلل هذا الحدث لإيهام الطفل المتلقي بما يدور في الواقع ، لابد أن يثير حيرة واضطراب الطفل لما يحدث بين الرجل وزوجته وهما يقبلان بعضهما بعضا . وهما شخصيتان أصلا خارج الحدث الدرامي . فقد أقحم هذا المشهد بكل دلالاته غير التربوية ، مما يثير همسات الحيرة أو الاستياء بين المتفرجين الأطفال الذين يشاهدون مشهداً للعناق والقبل ، وهذا الرأي تدعمه وينفريد : "إذا كان في المسرحية مشهد عاطفي فتقضي الحكمة من المخرج أن يختصره قدر الإمكان .. وأن يتحاشى على الدوام مناظر العناق والقُبَل" (١٢٩).

وقد صدر القانون رقم ٢٤٧ لسنة ١٩٥٤ ، بهدف حماية الأطفال من مشاهدة أفلام ضارة بهم بسبب ما تضمنه من مناظر ومشاهد وموضوعات تعرض الطفل للإثارة الغريزية ، مما يؤثر على مشاعره وأحاسيسه ، ويضره في سلوكه ونظرته واتجاهاته ، ويعرض نموه للاضطراب والانحراف ولا يسمح بالتكامل والنضج في شخصيته ، كما أن هذا القانون يمنع الأطفال الذين سنهم أقل من ست عشر عاما من دخول أفلاما أو ما يماثلها لا تتناسب ما تعرضه مع ما يحب أن يتوافر للأطفال من مقومات تربوية سليمة ، بل يعرضهم ويفتح آذانهم وآفاقهم على صور غير كريمة مما لزم صدور هذا القانون لمنع مشاهدتهم منهم ما يحتوي الإثارة حماية لسلوكهم وأفكارهم ونموهم ونضجهم ... (١٣٠)

لقد اعتمد المؤلف في بنائه الدرامي على تلقائية الحكاية الشعبية بتسلسل

الأحداث والمواقف وتراكمها في خدمة الشخصية الرئيسية معاطي وتطورها من الواقع إلى عالم الخيال ، وذلك لغرض يخدم رؤية المؤلف هنا ، ويؤكد "يوهان هردر" قيمة هذا التطور في الحكاية الشعبية قائلا :

: (إن الحكاية الشعبية هي ملك للشعب ونتاج قواه الشاعرية المبدعة ، أي أنها بقايا تأملات الشعب الحسية وبقايا قواه ، وخبر أنه حينما كان الإنسان يحلم لأنه لم يكن يعرف ، وحينما كان يؤثر فيما حوله بروح ساذجة غير منقسمة على نفسها ، وقد لعب الوعاظ دوراً كبيراً في العمل على إثراء التراث الشعبي بالقصص الديني المشبع بعنصر الخيال ، والواقع أن الوعاظ فتحوا مجـــالا طـــريفا لرواية الحكايات الخـــيالية الرمزية ، التي تخدم غرضاً أخلاقيا" (١٣١).

ولذلك كان الخيال انتقالة عظمى لمعاطي حيث الثراء والأميرة الجميلة وعرائس تخدمه وتحيطه من كل جانب .كل هذا مقابل شرط واحد من الأميرة :

الأميرة : كل أبواب البيت مفتوحة . تمتع بخيراتها .. بس بشرط أوعي تفكر في بلاد ثانية .. وألا تحن لناس تانين .

هذا الشرط استعان به المؤلف بين ثنايا أحداثه الرئيسية لإبراز قيمة الانتماء للوطن وقيمة العمل مهما كان يحقق القليل ، فالأحلام الوردية لها شروطها التي قد تفقد الإنسان إنسانيته . أو يدفع ثمنا غاليا غربة وفراق للأهل والأحباب والوطن. وهنا يأتي التوظيف الدرامي للخيال في حكاية السقا متمثلا في رفض الأحلام الوردية والأميرة الجميلة ، وذلك لشوقه لوطنه وأطفاله ، وفي أول فرصة يتخذ معاطي من بساط الريح وسيلة لترك السعادة ورفض الأحلام والعودة إلى حيث الكد والعمل على أرض وطنه بين أحبائه ، مؤكدا حقيقة يتعلمها ويتعظ بها معاطي ، أن العمل لابد أن يغلفه العلم ، فمن

أراد الثراء على أرض الواقع ينبغي أن يتوج عمله بعلم نافع ، بهذا التوجه يحاول المؤلف توظيف عنصر الخيال توظيفا دراميا لتوصيل هدفه التربوي .

وبهذا الخيال استطاع المؤلف أن يوفر حياة الثراء بنقله سريعة لخلق تقابل بين الواقع والخيال ، وهو يشد انتباه الأطفال الذين يعشقون مسرحه عالم الخيال الذي يعتبر مصدر ترويح وإلهام لهم .

لقد حاول المؤلف أن يجعل من شخصية معاطي مقبولة لتجسد فكرته المحورية عن قيمة العمل دون أن يتخذ شكلا تعليميا مباشراً وصريحا ، بل صاغها في قالب درامي ممتع يشد انتباه الأطفال إلى أحداث الواقع بكل صرامته ، الكتاب الذهبي الخيالي الذي يثير في نفس معاطي حب العلم هو الذي جعل من عالم الخيال سبيلا لدعم الفكرة بأسلوب حلم داخل الحلم لمعاطي ، وذلك بغوصه في أعماق البحار ورؤيته للأسماك الصغيرة تتكتل وتتجمع من أجل مواجهة عدوها الأخطبوط ، وهذا التعاون اكتسبته من حبها للقراءة والكتابة .

أن هذا العمل الذي قدم على مسرح العرائس في موسم ٦٧/٦٦ التزم فيه مؤلفه بالبناء الدرامي كما ينبغي ، وهذه ظاهرة إيجابية كان من المفروض أن نجد لها امتداداً ، ولكن يبدو أن الأزمة التي تلتف بخناق مسرح الطفل قد أعاقت تطوره وتبلوره .

وفي مسرحية : الأمير الطائر للمؤلف الهندي راج انانه وأعداد رمزي مصطفي ، فقد تمكن المعد من المحافظة على البناء الدرامي للعمل حيث الصراع بين الخير والشر ، بين الأمير فيكرام رمز الخير ، وتابعه باندو رمز الشر ، فإذا كانت شخصية الأمير فيكرام هي الشخصية الرئيسية للأحداث إلا أن شخصية باندو يعتبر من الأنماط الهامة للعمل ، حيث تبلور بشرها طرفا

للصراع مع الخير لتحريك الأحداث وتجنبها الإيقاع البطيء للأمير فيكرام الذي يتحرك بمشورة الحكيم أشاريا ، فلا شك أن باندو يمنح للأحداث إيقاعا سريعا وللمواقف حيوية متصاعدة .

وصورة الشخصية الشريرة هنا صورة تتميز بالبلاهة والغباء ، وقد قصد المؤلف إبراز الشر بهذه الصورة من خلال التسابق بين باندو والقرد على إصبع موز.. أو حين سرق التاج كي يصبح الملك باندو الأول .. مواقف تثير سخرية الأطفال وضحكاتهم على هذه الشخصية الشريرة .

أن مبعث الضحك هو الحط من مقام المضحوك منه ، فالضحك هنا تآمر من المؤلف والمتلقي ضد الشر في المجتمع ، والضحك هو الانتقام والقصاص الرادع لمثل هذا الشر .. ولا عجب أن الناس لا تردع بالضحك فاسدي الخلق وحدهم ، وإنما تضحك أيضا على البلهاء والغافلين ، فالضحك ليس انتقاما اجتماعيا ، والمجتمع لا يرحم السذج وفاقدي الشخصية ، بل لأنهم فاقدوا التكامل الاجتماعي (١٣٢) .

والضحك في الأمير الطائر يدور حول باندو للسلوكيات التي لا تناسبه ، والضحك غالبا يتولد من المواقف التي يكاد ينعدم فيها التناسب بالقياس إلى الطبيعة .

وقد اعتمد الإعداد لمسرحية : الأمير الطائر على البناء الدرامي القائم على فكرة محورية الهدف منها انتصار الحق والخير على الشر بقواه الخارقة أو البشرية في تجسيد الخير في شخصيات الأمير فيكرام ، والأميرة مانوراما ، والشر مجسدا في باندو الكسول ، وأيضا قوى الطبيعة التي صارعت فيكرام كالرعد والعواصف عند إنقاذه للأميرة مانوراما . وقد جاء هذا التناول في بناء محكم نتيجة تسلسل الأحداث وتراكمها تصاعديا (الأمير فيكرام يستعد لتتويجه

للبلاد ــ ولهذا كان لابد من زواجه من أميرة ينقذها من أسرار الأعداء ومصارعة قوى الشر المتمثلة في الظواهر الطبيعة الخارقة تأكيدا لشجاعته وإقدامه وأحقيته في حكم البلاد وحمايتها ، وعند عودته يجد الشر وقد تجسد في تابعه باندو الذي سرق تاجه وسيفه بهدف أن يكون حاكما للبلاد ، هذا الهدف الذي كان حلم باندو في اليقظة والمنام .. وهنا نطرح تعريف الحلم ودوره في الحكايات الأسطورية كما وردت عند فرويد .

إنه انطلاق الخيال في أثر الرغبات . كما يقول المثل : (لو كانت الرغبات جيادا لركبها المتسولون) وفي الأحلام تنتج الرغبات جيادا معدة كالمركبات التي أعدها الجان لتنقل سندريلا إلى المرقص إلى الأمير الفاتن ، وما قصص الجان إلا أحلام الجنس البشري ، وتفكير العلم وتفكير الرغبة شيء واحد وكل منهما اتجاه لميل عام ، وبهذا وصل فرويد إلى فكرته الخصبة وإنشاء نظامين للتفكير ، فالحلم من حيث هو تخيل وانطلاق الأوهام وهو أقدم وأكثر شيوعا وانتشارا مما نسميه بالتفكير المنطقي ، ونحن جميعا حالمون وعن طريق فرويد صارت أحلام اليقظة إجراءات معترفا بها وأعراضا للسلوك العقلي سواء أكنا يقظين أم نائمين ، فمبدأ اللذة يقود دوافعنا في النوم واليقظة ، فإذا كنا غير مقيدين ، فإننا نستسلم للرغبات وأحلام اليقظة والتخيل .. (١٣٣) .

باندو : أنا أحلم مثل الأمير .. أحلام في الليل وأحلام في النهار في كل وقت أحلم "ولكنها تتبخر" والحلم الذي أحلمه هو أنني في يوم من الأيام أصبح ملكا . وأنادي الملك باندو الأول .

تلك الشخصية الشريرة المخادعة جعلها المؤلف في مستوي أقرب إلى مستوي الحيوان الذي يتحاور معها ويسابقها من أجل إصبع موز .. وما يحدث

في الحقيقة والواقع لفيكرام يعيش باندو عليه في الأحلام التي تعوضه عن عدم إمكانية الوصول إليها في الواقع . فجنح باندو إلى أحلام اليقظة التي ينعش بها رغباته المكبوتة وهي السبيل الوحيد للتنفيس عن مكبوتاته التي يأملها ولا يستطيع تحقيقها .

لقد جعل المؤلف من الحلم حدثا فرعيا يخدم الحدث الرئيسي ،وذلك حينما أوحى اشاريا لفيكرام بأنه سيحلم بأميرة قد تكون فتاة أحلامه ويتزوجها .

اشاريا : كثيرون عيونهم مغلقة يرون في الليل ما تهفو إليه قلوبهم .

فيكرام : تعني أن أراها في الحلم .

اشاريا : كثيرا ما يحلم الإنسان بمن يحب .

اشاريا : النوم أقفل عيون الأمير . نم في سلام . وفي أحلامك ستلتقي بأميرتك الجميلة .. ها قد بدأ حلم الأمير .. (رنين جرس بعيد يستمع إليه) ولكنه لا يراه ، وهكذا يمضي حلمه هادئا : سحابه من ضباب ، نسمة من هواء ، ثم يبدأ حلم الأمير .

إن التكوين الأسطوري شأنه شأن الصور التي تظهر في الأحلام يقوم على قاعدة روحية تمدنا بقوة أكبر من قوة تجاربنا الواعية .

وعندما وضع يونج نظريته عن اللاوعي الجماعي متجاوزا بها عملية التفسير النفسي للخرافات في حدود الفرويدية ذات الجانب الجنسي الواحد ومقررا أن الصور التي تظهر في اللاشعور وفي الأحلام وفي رغبات النهار المقبل ، وهي مدار الحلم غالبا لاشك تقابل الأساطير (١٣٤).

وهنا نتفق مع المؤلف في الاستعانة بالأحلام وتوظيفها لخدمة الشخصية الرئيسية للخير ، أو كحدث للشخصية الشريرة ، فسخر الحلم للأمير فيكرام من أجل محبوبته الأسيرة في بلاد بعيدة فيما وراء الجبال .

اشاريا : وهكذا يمضي حلمه هادئا سحابه من ضباب .. ونسمة هواء ثم يبدأ حلم الأمير .

(صوت موسيقي ناعمة غريبة يتدفق ويسير أشاريا كما لو كان في طريقة إلى حلم خيالي)

يوحي المشهد للطفل المتفرج بروعة الحلم من خلال التقنيات الجمالية المرئية والسمعية التي يستعن بها المخرج ، كي يصل بالطفل إلى مرحلة الاندماج مع البطل بخياله فيما سيخوضه من مغامرات في الحلم وليس في الواقع . كما استعان بتوظيف الحلم توظيفا دراميا لخدمة شخصية باندو.

إن تعامل المؤلف مع الحلم في حالتي الخير والشر هو تأكيد للطفل بأن الأحلام هي نتاج لرغبات الإنسان المبكرة أو اللاشعوري . وعلى كل طفل أن يكتشف رغباته المكبوتة من أحلامه .. فقد يكون الحلم أحيانا وسيلة لتحقيق الواقع ، أو استشراقة للمستقبل ، أو لتحقيق الرغبات والطموحات التي تعد أعظم من إمكانيات راغبها مثلما حدث لباندو بعد أن حقق طموحه بسرقة تاج وسيف الأمير فيكرام .

باندو : (للجمهور وهو يمسك بتاج الأمير فيكرام) لقد بدأ حلمي يتحقق حتى قبل أن أحلم به .

باندو : فليحلم ببلاد بعيدة .. أما أنا فأمسك حلمي بين يدي (ينظر للتاج بين يديه)

ومع انتصار الشر في بداية الأمر تتجسد صورته في هيئة مضحكة حيث السخرية من كل ما حققه ، ويشير "برجسون" إلى هذا النمط من الشخصيات "بأن الخروج عما جري عليه عرف المجتمع شيء لابد منه لإثارة الضحك في نفوس الضاحكين ، باعتباره شيئا شاذا يحتمل أن يؤدي إلى الضرر"(١٣٥)

كما تشير نهاد صليحة إلى ما يثير الضحك بقولها "هو الصفة العارضة ، فالمشاهد أو المنطوقات التي تثير الضحك تطرح التناقضات والتشوهات باعتبارها شذوذا مؤقتا لا واقعا قائما دائما" (١٣٦)

لقد تعهد المؤلف تحريك شخصية باندو بهذا الأسلوب الساخر الذي يشوه كل ما حققه من طموحات لإثارة ضحك الجمهور عليه شكلا ومضمونا من خلال إبراز ما أوقع باندو في "تناقضات جلبت عليه الانتقاد الساخر من الأطفال للعيوب الاجتماعية والأخلاقية بهدف إصلاحها وفق نسق القيم المهيمن في المجتمع "(١٣٧)

باندو : الدنيا كلها تركع عندما أشير بيدي .. إن أوامري تنفذ كما هي انظري ألست جميلا ؟ ألست ذكيا ؟ أنا اليوم أشير فتضيء الشمس لإشارتي .

وتتطور الأحداث في خدمة الشخصية ويتصاعد الصراع بين الخير (فيكرام) والشر (باندو) ، ويصل إلى ذروته في بناء متماسك للحبكة الدرامية التي يكتشف فيها الأمير فيكرام لحقيقة باندو التي لم تكن مألوفة من قبل .

وتأتي النهاية بعد هذا الاكتشاف بسقوط الشر لنسيانه كلمة السر ، وبالتالي ينهزم الشر أمام تعاون عناصر الخير كقيمة أخلاقية لابد أن تسود في النهاية ..

فحين ينتصر الحق والخير على الشر يعتبر هذا الانتصار مكافأة للخير ، وشخصية فيكرام الخيرة تثير روح التعطف معها من الجمهور لما تتميز به من فضائل وقيم تغلفها مغامرات الشجاعة من أجل الخير مما يبهج جمهور الأطفال الذين يرضيهم نفسيا لاتفاقه مع مُثلهم العليا . ولكن هذا الإرضاء لم يكن على حساب البناء الفني ، فقد اهتم الإعداد بإبرازه بصورة متماسكة ، وكما سبق

ذكر قول إبراهيم حمادة :"المسرحية التي تحقق نجاحا أدبيا وماديا هي التي يتمسك فيها الفن بقيمة الخاصة ويهتم في نفس الوقت بإشباع مطالب الإنسان الشعورية" فقد لجأ المؤلف إلى عناصر الحكاية الشعبية (الخرافية) تلك التي تعتبر العالم الأجمل للطفل حيث الحركة الدائبة التي تنقله من حدث إلى حدث دون معوقات فتلك الحكايات تعد من الأشكال الفنية المحببة إلى الطفل .

ففي هذه الحكايات البطل تحكمه حركة القص السريعة المتسللة المندفعة إلى الأمام .. ومع هذه الحركة الأمامية يتصاعد الحس بالزمان والمكان وأفعال الشخوص ، فالطفل هو بطل الحكاية في الغالب ، وهو يكبر وينمو دون أن تشير الحكاية إلى ذلك بإشارات زمنية محددة ، والمكان ينتقل من المعلوم إلى المجهول ثم يعود البطل إلى مكان المعلوم ، ولكن بعد أن يكون قد أحضر معه شيئا من العالم المجهول (١٣٩) .

هكذا تبلورت شخصية الأمير فيكرام الذي تمني أن يكون طائرا حتى يعبر الجبال والنهار وينقذ الأميرة الأسيرة التي رآها في الحلم . وبالفعل ينتقل من العالم المعلوم إلى العالم المجهول في هيئة طائر يصارع قوى الطبيعة الجبارة من عواصف ورعد وأمطار .. ولكنه ينتصر عليها مؤمنا بفكر اشاريا .

اشاريا : تذكر كلماتي التي أقولها لك وستهديك الطريق

(الخير يأتي من الخير .. والشر يولد من الشر)

وهذا منطق درامي أيضا لأن النتيجة لابد أن تكون من جنس السبب . فالخير يسعى من أجله فيكرام فيحقق الخير في طريق بحثه ، حتى يعود من وراء الجبال ، ومعه الأميرة مانوراما التي أنقذها من السر .

وغالبا ما نري هذه الحكايات الخرافية لا تركز أحداثها حول البطل في حد ذاته ، بل تسردها وفقا لقانون التسلسل والتراكم من أجل الكشف عن طبيعة

المغامرات نفسها ، ومن الملاحظ أن هذه المغامرات تتم في عالم المتناقضات ، فيه المجهول والمعلوم ، الخير والشر .. الظلمة والنور .. الإنساني والشيطاني ، الفقر والغني ــ ومع نهاية رحلة البطل تتواري المتناقضات تدريجيا حتى لا يبقي في النهاية سوي وجه واحد يشيع فيه الانتصار .

; " إن رحلة البطل هي رحلة الخروج والعودة ، وتبدأ رحلة الخروج من مكان معلوم هو نقطة البداية ، ولا يلبث أن يتكشف له الطريق بكل ما فيه من خير وشر حتى ينتصر البطل في النهاية ، وأن يلغي كل المتناقضات وأن يقضي على الشر ويظفر في مغامراته بمآربه الذي رحل من أجلها"(١٤٠).

تلك السمات التي حددت بها ملامح بطل الحكاية الشعبية وتطابقها على الأمير فيكرام ، تعود للظهور في شخصية سندباد بطل مسرحية "سندباد والأمير شهر زاد" قد استمد مؤلفها فكري أمين شخصية سندباد لمكانتها المحببة عند الأطفال بما تتسم به من مغامرات وخوض الأهوال بين أعالي البحار .. وفي هذا العمل جعل المؤلف مغامرات سندباد من أجل إنقاذ صديقته شهر زاد وهي أميرة حكايات ألف ليلة وليلة التي لا يخفي ذكرها عن الأطفال ، ونسج المؤلف عملا دراميا يجمع بين الشخصية المحببة . فالأميرة شهر زاد في عيد ميلادها العاشر يخطفها الساحر جاسبار الجبار لتجلب له الخاتم السحري الذي يمتلك به العالم .وتتم عملية الاختطاف تحت مؤثرات أشبه بألعاب الساحر (أصوات وشرائح لونية) ليشعر الجمهور بجبروت الساحر الشرير .

هنا تبرز روح المغامرة عند سندباد الذي يتعهد للجميع بعودة شهر زاد على يديه ويبدأ الانتقال من العالم المعلوم إلى العالم المجهول في رحلة البحث عن بلاد جاسبار الجبار . وفي إحدى الغابات بعد عناء البحث نجده نائما ، ثم

تظهر له حورية من دنيا الأحلام والخيال .

والطفل البطل في الحكاية الخرافية يظهر له في ساعة يأسه رجل أو امرأة عجوز تقدم النصح وتسدي له المعرفة ، وقد يظهر إليه حيوان خير ، أو حورية تتحدث إليه وتمد له يد المساعدة اللازمة في مغامراته (١٤١).

والحورية حين تظهر لسندباد تسعي لمساعدته من أجل سعيه في طريق الخير :

الحورية : حا أساعدك .. لكن على قد ما تزرع خير .. حا تحصد خير . سندباد .. أدامك صعاب لازم تعديها .. ومخاطر .. ضروري تفوز فيها .

سـندباد : أنا أضحي بنفسي عشان أنقذ صديقتي شهر زاد .

الحورية : ده بساط الريح ، ومعاه السيف البتار .. البساط ح يوصلك لأول الطريق وادي كبير فيه مغارة حارسها تنين له ثلاث رؤوس ، حا يهجمك ، تضرب أول وثان رأس وقبل ما تضرب الرأس الثالثة للتنين تقول (اظهر وبان وعليك الأمان لو كنت إنسي ولا جان) ... واللي يظهر لك في المغارة .. حيطيع أمرك .

:"أن الخيال في الحكاية الخرافية يحاول أن يرتفع عن آلام الواقع وأن ينسج للإنسان عالما يسوده البهجة والسعادة (١٤٢) " ..

: " كما تتضح أهمية الحكاية الخرافية من هذا التعريف ، وأول ما يسترعي انتباهنا في الحكاية الخرافية هو اتجاهها الأخلاقي فهي تكافئ الخير بخير ، والشرير بشر ، على أن هناك شخوصا في الحكاية الخرافية لا تجعلنا نشعر بأنها تسعى إلى الخير ، أو بأن ظلما واقعا عليها . بأن الحكاية الخرافية

لا تخلو من الحديث عن الجن والنساء والساحرات والحيوانات والطيور الغربية ، وأبطال هذه الحكايات يختلطون بهذه الأشكال لو كانت مثيلتهم فهم يتقبلون المساعدة منها ، أو يحاربونها ثم يستأنفون سيرهم " (١٤٣) .

"فالجان في هذه الحكايات كائن خارق غير منظور في العادة ، وهو أما خير ومعين ، وأما شرير خبيث ، وأما شقي ساحر"

إن ما تقدمه الحورية من أدوات وتقنيات خيالية تعين سندباد في مغامراته ومخاطره ، وذلك في طقس أسطوري . فالأسطورة وسط بين الحلم واليقظة وهي نفس الحالة النفسية التي كان عليها سندباد .

ويبدأ سندباد بهذه الأدوات السحرية رحلة المخاطر إلى العالم المجهول على البساط الطائر وفي يده السيف البتار ، متذكرا كلمات الحورية عن الخير ، ولتجسيد ملامح شخصية البطل المغوار يعتمد المؤلف على راوٍ هو "الأدباتي" في بداية العمل ليقص الحكاية ، ويمهد لظهور الشخصية التي تجسد الخير بالبطولة والشجاعة في رحلة الخروج والعودة محققة نصرا على الشر :

البطل في هذا النمط الفني لا يوصف ولا تتحدد هويته من البداية إلا في حدود الإطار الاستهلالي الذي يسمح للطفل بان يعرف نقطة البداية ثم يأخذ الطفل في التعرف على البطل تدريجيا مع استمرار السرد ، لا بوصفه فردا ذا ملامح معينة ، وله مشكلات محددة ، بل بوصفه نمطا وذلك من خلال الشخوص التي تقابله ويساومها ، وتقف في طريقه ويهرب منها وتؤذيه وينتصر عليها ، ومن خلال الشخوص الخيرة التي تختبره في البداية للتعرف إن كان أهلا لأن يحصل على الأدوات السحرية التي تعينه على الحصول على ما يرغب في الحصول عليه ، ومن خلال قدرته الخاصة وإصراره على الوصول لشيء ذي البهاء والعودة به إلى عالمه (١٤٤) .

وسنحاول تطبيق ملامح البطل هذه على كل من الأمير الطائر فيكرام والبطل سندباد ، ففي استهلالية "الأمير الطائر" يخرج اشاريا إلى مقدمة خشبة المسرح ثم يتكلم بوقار :

اشاريا : عندما كنت صغيرا مثلكم كنت أجلس كما تجلسون الآن ، أسمع الحكايات العجيبة والروايات الغربية عن الشهامة والبطولة ، ومن هذه الحكايات قصة أمير عظيم اسمه فيكرام ، كان يعيش في حديقة كبيرة في بلاد عظيمة اسمها الهند .. تعالوا معي نقوم برحلة في الزمن الماضي عبر قمم الجبال العالية وعبر الأنهار الجارية ..

من هذه الاستهلالية يهيأ الطفل بأن ما سيراه من أحداث هي من صنع الخيال والأمير فيكرام هو المغامر المنتصر بل هو الحكاية كلها . ويأخذ السرد مجراه في تقديم البطل للأطفال قبل أن ينهمك في الأحداث في صراع مع العالم الخارجي والقوى الخارقة من أجل تحقيق الخير والعدل وهزيمة الشر .

كذلك في "سندباد والأميرة شهر زاد" يلجأ المؤلف بشخصية "الأدباتي" في تقديم الشخصيات في الافتتاحية بنفس الأسلوب .

الأدباتي : في ليلة عيد ميلاد الأميرة شهر زاد .. وعزموا فيها سندباد وفجأة سمعوا منادي على باب القصر .. ينادي بوصول الملك جاسبار الجبار تعالوا نشوف اللي حصل بين الساحر اللي وصل وبين سندباد وشهر زاد .

وهذا التعريف الاستهلالي يقدم الشخصيات التي تدور حولها أحداث المسرحية : الساحر يختطف شهر زاد ، سندباد يتعهد للجميع بعودتها على يده ، وهذا سيكلفه خوض المعارك والمخاطر والأهوال من أجل إنقاذ الأميرة

والوفاء بالعهد ، وهنا يثير البطل المتلقي التشويق حول المغامرات التي سيشاهدها من بطله المغوار ، وقد يتصور الطفل نفسه في نفس المخاطر والأهوال بالاندماج ــ وقد تتعالى نبرات أصواتهم مع سندباد خلال الفرجة ــ رغم أن الأطفال لا يصدقون الكثير من هذه الأحداث الخارقة البعيدة عن الواقع مثل البساط الطائر والتنين ، إلا أنهم يتوهمون أنها حقيقة ، فهي تحقق لهم ما يحلمون به .. وقد تعلو وتهبط أنفاس الأطفال مع الأهوال في مغامرات سندباد ، وهي مشاعر وأحاسيس تدعمها المسرحية من أجل الخير وإنقاذ المظلوم .

ويأتي تطور الأحداث من خلال صراع سندباد ضد الظلم والشر وينتصر عليهما انتصارا يتجسد في مشهد إنقاذه لغضنفر المظلوم من بطش الحاكم جاسبار الجبار ، وهنا أبرز المؤلف هذه العلاقة بين الحاكم والمحكوم من خلال شخصية الحاكم جاسبار الذي يعرف عنه في إستهلالية العمل أنه ساحر طماع شرير وبالتالي لابد أن يكون حاكما ظالما .

القائد : بناء على أمر مولانا جاسبار .. حاكم بلاد شظم يجلد المتهم غضنفر لأنه خالف التعليمات ، ودخل مزارع مولاي .

غضنفر : مظلوم يا ناس .. الظل خلقه ربنا رحمة لينا .. إزاي إنسان يمنعه .

يبلور هذا المشهد شخصية غضنفر المظلومة وكذلك سعى سندباد إلى زرع الخير ، فيقتحم سندباد ببساطة المكان وينقض على الجلاد ويدفعه فيسقط على الأرض ويتوجه إلى غضنفر لإنقاذه ..

وما حققه سندباد لابد أن يكون له تأثير درامي على الشخصية الأخرى ، فما تعلمه غضنفر من هذا التصرف البطولي لابد أن يتعلمه الطفل المتفرج أيضا فالخير يكافأ بالخير ، ويجد سندباد في غضنفر سندا له .

سندباد : عايزك جنبي .. وإيدي في إيدك نقدر نغلب جاسبار ...

وعرف في قصص ألف ليلة وليلة أنها قصص الحكايات التي تدور أحداثها دائما في بلاد بعيدة جدا .. وفيها تقع الأحداث الخارقة والبطل فيها لا يتعامل مع القوى الخارقة بنفسه كما يوضح ذلك عبد الحميد يونس .

: (البطل فيها لا يقوم بالحدث الخارق بنفسه وإنما يعتمد على شخصية خارقة يَـسب ودها بجميل يصنعه لها أو فضيلة تفتنها) (١٤٥)

: (ويلاحظ قلة عدد الشخصيات في حكايات الجان خاصة ، وهي لا تكاد تتجاوز البطل والبطلة والمنقذ الخارق والشخصية الشريرة ، ويغلب عليها الانفعال الحاد في الموقف وضروب الصراع ، ولكنها تنتهي بخاتمة سعيدة دائما بفضل الشخصية الخارقة القادمة من عالم الجن)(١٤٦).

من هنا كان من الضروري أن تظهر الشخصية الخارقة لسندباد ليضمن المؤلف له الوصول إلى غايته ، فيتخلل النسيج الدرامي حدث ثانوي آخر لإظهار الشخصية الخارقة ، وهذا حين يقوم بإطاحة رؤوس التنين فيصنع جميلا للمارد شمشار الجان الذي يطلق سراحه بعد مقتل التنين ، وبالتالي يتقدم الجان لخدمة سندباد .

شمشار : أنا شمشار الجن .. من زمان غلطت أتحكم على أعيشي مسجون في الكهف ده لغاية ما جيت يا سندباد وبشجاعتك خلصتني من التنين الحارس على الكهف وخلصتني من سجني .. أطلب تجاب يا سندباد .

لقد استعان المؤلف بشخصيتين ثانويتين لمساعدة سندباد في هزيمة الشر فوقع الاختيار على شخصية إنسان (غضنفر) وأخري من الجان (شمشار) وذلك للاستفادة الإمكانات التي اتسمت بها كل شخصية ، شمشار الجن وقدرته

الخارقة المقاومة لقدرة الشر المتمثلة في الساحر جاسبار ، وتمكنه من الوصول إلى قصره في بلاده البعيدة :

شمشار : أمرك مجاب .. في خطوتين نبقي هناك .. اركبوا على أكتافي.

في حين استفاد المؤلف من شخصية غضنفر في إبراز مخايل الشجاعة والبطولة المتمثلة في سندباد ، والخوف والضعف في غضنفر ثم يتبدل هذا الخوف إلى شجاعة وتضحية لإنقاذ الصديق المحب للخير والذي تعلم منه التضحية .

فإذا كانت شخصية شمشار الجن هي رمز للسرعة الخارقة والقدره على مواجهة قوى الساحر الجبار والوصول إلى بلاده البعيدة ، فأن شخصية غضنفر الإنسان تجسد قيما أخلاقية نبيلة مثل التضحية وإنكار الذات من أجل الحق والخير وهزيمة الشر .

هذا التطور للشخصية هو وليد الصراع وتشابك الأحداث وتطورها بين عناصر الخير وعناصر الشر وبالتالي أدي هذا التطور في الصراع إلى ذروته حين وقع سندباد تحت قبضة الساحر جاسبار بسحرة الذي يعتمد فيه على العين المسحورة ، ومع ذلك تم تحطيم هذه العين لإنقاذ سندباد وهزيمة جاسبار بشجاعة وتضحية غضنفر الذي عرف سر جاسبار من الحكيم قزمان .

قزمان : لو دخل العين المسحورة إنسان مؤمن بأنه بيضحي بحياته
علشان يهزم الشر، لازم يبطل مفعولها .. والخير هنا اللي
ينتصر ، الشر ينهزم .

غضنفر : أنا ح أضحي بروحي علشان أهزم الشر
أنا ح أضحي بروحي علشان ينتصر الخير .

إن التوجه للطفل بتجسيد هذه القيم الفاضلة : الشجاعة والتضحية وإنكار

الذات من خلال سمات تتسم بها شخصيات إنسانية ، ضرورة لاندماج المتلقي مع سندباد نموذج البطل المغامر الشجاع ، كذلك شهر زاد الأميرة الصغيرة التي تتحدي جاسبار بكل شجاعة ومقدرة عظيمة دون خوف أو فزع مما أثار غضبه .

جاسبار : مش معقول تكوني بالشجاعة دي ؟ أنت ما خفتيش من الثعبان يا شهر زاد .

شهر زاد : الإنسان اللي ما يعملش شر ما يخفش .

جاسبار : شهر زاد لازم تسمعي كلامي وتجيبي الخاتم المسحور اللي في المغارة .

شهر زاد : مش ح أطيعك .. أنت شرير وطماع .. وعايز الخاتم المسحور علشان تسيطر بيه على الدنيا وتخربها .. لا مش ح أجيبه .

تلك إحدى المواجهات بين شهر زاد وتحديها لجاسبار الجبار ، والتي أبرزت سمات الشجاعة والإصرار على التمسك بالحق المتمثلة في شهر زاد الطفلة . إذن الشجاعة لا تفرق بين رجل وامرأة . كما ينبغي التمسك بها منذ نعومة الأظافر ، فإذا كان جاسبار هذا هو شخصية العدو الشرير لسندباد ورفقائه في العمل المسرحي أمام أعين الأطفال هو توعية لهم من عدو يقف لهم ، كما في الكبر هناك عدو الوطن الذي ينبغي أن يتصدى له الشباب المسلح بالقوة والشجاعة وإعلاء كلمة الحق .

أن الصراع في هذا العمل القائم بين عناصر الخير سندباد ، شهر زاد ، غضنفر وعنصر الشر جاسبار ، هو صراع قائم بين إرادتين من أجل إعلاء الحق والعدل ، وهو ما يؤكده عبد العزيز حمودة في تعريفه للصراع الدرامي :

: (أن دخول الصراع كعنصر الشكل الدرامي هو تأكيد حقيقتين أساسيتين:

الأولى : أن الدراما فن أدائي في المقام الأول .

والثانية : أن الصراع يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي ، فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحديث) (١٤٧).

إن تولد الصراع في هذه المسرحية قد جعل للحدث قيمة درامية خاصة من خلال أحداث أقرب إلى الحكايات الخرافية ذات الحبكة المثيرة والمغامرات التي يتولد الصراع فيها بين الخير والشر ، وبطلها المغوار الذي قد يندمج الأطفال معه في مغامراته مثيرا لانتباههم بشجاعته وبطولته ، وتلك فضائل تتسق مع حالاتهم النفسية خاصة حين مجاهدته للقوى الخارقة ، مما يثير التشويق في نفوسهم إلى النهاية التي يتمنون أن يحققها بطلهم بانتصاره على الشر ، وتحقيق ذاته هو لذاتهم في الوقت نفسه ، خاصة إذا استطاع المؤلف أن يعيد صياغة شخصياته بأسلوب يتناسب مع الأطفال وبما يتفق مع ميولهم واحتياجاتهم التربوية والنفسية لمرحلة الطفولة التي يوجه مسرحيته إليها .

إن خيال الإنسان غير محدود فإن خير وسيلة لإشباعه هي مسرح العرائس ، الذي يقوم على الخيال المحض المتجسد في العرائس المتحركة .والتي يمكن أن تفعل أي شيء ، وبهذا يُحطم الإنسان كل الحدود التي تحيط بخياله وتمنعه من الانطلاق ، وبذلك يشارك العرائس في مغامراتها بل ويتعاطف معها بحيث يحزن لمأساتها ويضحك لملهاتها (١٤٨).

وتقديم مسرحية سندباد والأميرة شهر زاد بالعرائس قد حقق بلا شك الغرض المنشود منه ، بأن يجنح بخيال الطفل إلى عالم ساحر لتوصيل الهدف التربوي الأخلاقي بشكل فني محبب إلى الطفل المتلقي .

من يعترف بإمكانيات فن العرائس لابد أن يتقبل التحدي ويزج بالعرائس في أي تجربة درامية ، وذلك بمقدار معرفة قوتها ومقدار جمالها ، ومقدار ما تقدمه من إمكانيات المبدع والوسائل يمكن أن تؤثر بها في الجمهور يبكي أو يضحك أو يشعر بالخوف (١٤٩) .

وترجع أهمية تقديم الأعمال الفنية بالعرائس إلى أنها وسيلة أطوع من غيرها للتعبير عن نوعية الحدث المسرحي وطريقة رسم الشخصيات ، وتلك هي العناصر التي تتحكم في تحديد منهج توظيف العرائس توظيفا دراميا .

أن تقبل الجمهور للمسرحيات التي تقدمها العرائس وتفاعله معها يمثل في حد ذاته تحديا لعقيدة الإيهام التي تعتبر بالرغم من تقبل الناس لها محدودة التفسير .

إن هذه العقيدة التي ستمد صورتها الحديثة من "صامويل تيلور كولريدج" تعتمد على اللبس القديم بين الفن والطبيعة ، لقد فطن كولريدج وأن لم يقل هذا صراحة ــ إلى أن الإيهام يجب أن يفهم على أنه تدريب للمخيلة وليس على أنه توحيد مطلق ، فقد كان يعي تماما أن الخيال البشري قادر على الكثير من ألوان الإيهام ، إلا أن واقعية ق ١٩ الطبيعية قد فسرت هذه القاعدة على أنها : تمثل عقيدة سيكولوجية مطلقة ، وكتعريف للحركة الجمالية ، وهذا التفسير الأخير يضفي على كثير من الأدب السيكولوجي المتصل بموضوع التقمص العاطفي (١٥٠) .

ومن هنا نؤكد أن الأطفال يمكن أن يستمدوا قيما نبيلة في سندباد والأميرة شهر زاد بتقمصهم لشخصيات العرائس بخيالهم القادر على الإيهام . فن العروسة وسيلة لغاية ، وليست غاية في حد ذاتها ، ذلك أن فن العرائس وسيط فني كغيره من الفنون يحبه الكبار والصغار .

وبتناول البناء الدرامي لمسرحية : "على بابا والأربعين حرامى" لأحمد المتينى ، سنجد العمل يبدأ باستعراض الحالة الاجتماعية لعلى بابا وزوجته الطيبة وفي المقابل شخصية أخوه قاسم وزوجته الرافضة لحال على بابا — وهناك مرجانه ، التي تجسد الخير في تهذيبها لقاسم وزوجته حين يتعرضا لعلى بابا بالاستهزاء .

مرجانة : ده برضه أخوك .. وله حقوق الجار .. خافوا ربنا .

ويتولد صراع خارجي بين على بابا وقاسم يبرز قيم الخير والشر التي تتمثل في كليهما

على بابا : خلاص نسينا .. كلام أبونا .. وبسرعة حالك أنقلب .

قاسم : ده كلام عجايز .. إن كنت عايز فتح عينك تأكل ذهب بالفهلوة من غير تعب .

ويأتي انسحاب على بابا من هذه المواجهة رافضا أن يخوض جدلا مع أخيه حول قيم ليست من شيمه ، ومتوجها إلى جمع الحطب بهمه ونشاط في حركات تعبيرية راقصة تحت إيقاع غنائي يؤكد قيمة العمل .

على بابا : ما دام معايا صحتي / أطلع وفيدي بلطتي / وأجيب رزق العيال / وما دام ما نش كسلان / عمري ما بات جعان / وصدق اللي قال لو كانت المعيشة مرة / تحلو وتبقي عال .

وفي نفس اللحظة التي يحرض فيها على بابا على قيمة العمل نجد على الطرف الآخر عصابة الأربعين حرامى والمغارة المليئة بالمسروقات ، وهنا تبدأ شخصية على بابا بالتحول أو التطور من حب العمل والرضا بالقليل إلى الطمع في سرقة القليل من مسروقات العصابة ، في هذا الحدث كان ينبغي على المؤلف أن يفطن إلى خطورته ويعيد صياغتة دراميا برؤية تربوية

تهذيبية ولكن كاتبنا تناول الحكاية كما وردت في الموروثات الشعبية دون صياغة سيكولوجية كضرورة للإسقاط المعاصر ، أو مراعاة التأثير الدرامي على الطفل .. وهذا يرجع إلى غيبة حركة النقد في مجال دراما الطفل كما أنه لم يستفد من رأي علمي قيم مثل ذلك الذي يقول به عبد الحميد يونس .

: (ليس من شك في أن إقبال الجماهير الشعبية على هذا القصص ، إنما يبعث عليه الحاجة إلى الموازنة النفسية بين : ما هو كائن ، وبين ما ينبغي أن يكون) (١٥١) .

ولذلك فأنه من الضروري للكاتب الدرامي من إعادة صياغة الحكاية الموروثة بأن تمر بمقاييس العصر ومعاييره الأخلاقية قبل أن يقبل على تقديمها للأطفال بل والانتقال بها من مرحلة السرد والحكي إلى مرحلة التجسيد الدرامي على خشبة المسرح ، التي تجري عليها الأحداث بالفعل ولا يتم سردها أو روايتها قبل تنقيتها من أي شوائب سلوكية حتى لا تترك أثرها الضار على الطفل المتلقي ، مثل ذلك الصراع النفسي الذي يدفع على بابا إلى فعل السرقة ، برغم المحاذير الأخلاقية التي يجسدها هذا الصراع الذي يؤكد أن السرقة هي السرقة تحت أي ظرف .

على بابا : ده مال .. ده عز هيلمان .. ده جاه ودول لصوص حرامية سفاحين واللي يعيش عالنهب ما يسلاه .. مين كان يصدق .. حكمتك يا رب .. زعيم عصابة شكله أعوذ بالله ، وعنده كل المال ومخبيه .. فيه ناس غلابة زينا عاوزاه .. دلوقت إيه العمل ، الكنز تحت أمري ، أقدر أشيله كله و أروح بيتنا دغري ، قدامي وقت كفاية .. وآدي إحنا لسه بدري .. إخذي الشيطان ، أنا ما سرقتش عمري .. بس أنا عندي سؤال

وجوابه في خاطري ، يعني عاجبني الشقا ، واللا عاجبني فقري .. دي جواهر ماليه الكنز ، أشكال وألوان .. أنا حاخد حاجة بسيطة .. مش طمعان .

على بابا : أهو كله عندك شيل وخلاص .. أهو مرة تشيل حطب ومرة تشيل ذهب .. ولا تعرف تفرق بينهم .

إن هذا المشهد وما يحمله من تناقضات داخل الشخصية الرئيسية يهدم الدلالة التربوية للمسرحية ، بما تظهره الشخصية من سمات الطيبة والمبادئ الخيرة وما تحمله في أعماقها من مساوئ وسلوكيات مرفوضة ، فلا يجب تقديمه على هذه الصورة للطفل المتلقي ، فتكرار أحداث حكاية على بابا بأحداثها الموروثة المعروفة ، بلا رؤية خاصة لكاتب يضيف من خلالها ما يوجه به الطفل المعاصر . فقد يدفع الأطفال إلى السخرية والضحك لكشفهم بأنفسهم أن على بابا هو لص أيضا وأن المسرحية لا تضيف جديدا .

وإذا انتقلنا إلى شخصية قاسم الطماع فإن الحكم والقياس على فعله لابد أن يختلفا ، فبعد معرفته سر ثراء على بابا كان من الطبيعي أن يصر قاسم على نهب الكنز بروح الطمع والجشع الذي أنساه كلمة النجاة (إفتح يا سمسم) وعقابا لجشعه يقع في أيدي اللصوص ويُقتل .

الزعيم : حموته بيدي أنا .. مالكمش دعوه بيه .. حقطعه أربع حتت وأرميه .

(يرتد قاسم ويتراجع للخلف ويتقدم نحوه الزعيم ويضربه بالسيف ..)

إن فعل السرقة سواء القليل أو الكثير هو سلوك مرفوض على أي مستوى والجزاء لكليهما واحد . ولكن المؤلف وضع قاسم في عقاب التهلكة لطمعه وجشعه في سرقة الكثير ، بينما على بابا لم ينل أي عقاب رغم سلوكه

نفس الفعل وتستر الجميع على سرقته .بل ورضائهم بها ، وهنا تدعيم لقيمة السرقة على مرأى ومسمع الأطفال ، وكان المفروض على النص المسرحي أن يبلور رؤية أخلاقية جديدة يمكن أن تبهر الأطفال .

زوجة قاسم : أنا خايفة قاسم يكون جري له حاجة .

مرجانة : واللصوص دولا قلبهم زي الحجر .. دول خاربين البلد .

هنا يبرز تركيز الكاتب على تصوير الشر في العصابة وزعيمها ، الشر الناتج من سرقتهم للآخرين كما يأتي على لسان مرجانة (دول خاربين البلد) فالأحقاد تنصب على نمط العصابة، بينما هذا الحقد لم يوجه إلى على بابا أو أخيه قاسم برغم ارتكابهما نفس الفعل ، وهنا يظهر الكاتب تناقض في رسم الشخصية باختيار على بابا نمطا للخير وبالتالي قدوة للطفل المتفرج . فهو البطل ولكنه بارتكابه فعل السرقة يحدث انقلابا في قيمة ومبادئه فيتسم بالجبن والفزع من العصابة وبتحريم الحزن على أخيه المقتول حتى لا يلفت نظر العصابة إليه ، تصرف يعتبر قمة الأنانية .

على بابا : .. أنا يا جماعة في عرضكم ما ترموناش في النار ده .. أي صوت في البيت حيظهر راح يكون إنذار ، دي عصابة ماحناش قدها . وكلهم أشرار ولهم زعيم في أيده سيف بتار وقلبه زي الحجر ، ولا يقبل الأعذار .

وننتقل إلى مشهد فيه محاولة لإثارة خيال الطفل ، حيث قتل قاسم وقطعه أربع أجزاء ، وزوجته وعلى بابا و مرجانة يبحثون عن خياط يحمل سرهم ويجمع أجزاء قاسم بالخياطة ، ويتم هذا المشهد عن طريق حكي الخياط لهذا الحدث الثانوي ،وكأنهم يحاولون جمع أشلاء أوزيريس ورده للحياة بلا أي مبرر كما جاء في الأسطورة المصرية الشهيرة . في حين أن الصياغة

الدرامية المتمكنة لا تسمح بمثل هذا التلفيق .

إن مؤلف "سندباد والأميرة شهر زاد" استطاع أن يخلق أحداثا ثانوية لخدمة وتوكيد الحدث الرئيسي ، وهو التضحية من أجل فعل الخير وإنقاذ المظلوم وذلك من خلال النسيج الدرامي بين الحبكة الرئيسية والحبكتين الثانويتين اللتين خلق منهما شخصية غضنفر الإنسان ، وشخصية شمشار الجان لمعاونة سندباد ، فإن مؤلف على "بابا والأربعين حرامي" في خلقة للحبكة الثانوية وشخصية الخياط التي أظهرها لتخدم هذا الحدث ، قد جنح بالمسرحية إلى الضرر النفسي والخيالي بالطفل مثل الإحساس بالعنف والفزع لصورة الإنسان الممزق جسديا ، ولم يبال المؤلف بما قد يحدث للطفل من ردود فعل أو ما يتركه من أثر نفسي يرفضه أسلوب التربية الجديدة .

: (إن الأركان التي تبرز وحدة البناء الدرامي في حالة المسرحية التقليدية معروفة ، المواقف والشخصيات واللغة وقد يضاف إليها وحدة الزمان والمكان والحدث ثم تجانس الحبكة أو الحبكات الثانوية مع الرئيسية ، ثم وحدة الرموز والأصداء التي تتغلغل إلى أعمق من المستوي الملموس للمسرحية)(١٥٢) .

ولكن هنا الحدث الثانوي لقاسم المقتول يبدو تجانسه مع الحدث الرئيسي أبعد ما يكون عن الجانب التهذيبي الأخلاقي ، فمسرح الأطفال ينبغي أن يكون دوره فعالا في حماية عقول أطفالنا من الغث القيمى ، حتى يحقق رسالته على الوجه الأكمل سواء من خلال التربية أو على مستوي المتعة الفنية ، خاصة وأن الفنان يمتلك الحبكة كسلاح فعال في توصيل قيمة التربوية بطريقة جذابة وممتعة دون تعليم مباشر .

فالحبكة لابد أن تجسد قيمة تربوية راقية تهذب مشاعر الطفل وترتفع بتفكيره ، لكن الشكل الذي تناول به عقاب قاسم أطاح بنبل هذه القيمة .. كما

أن توقع العقاب على قاسم دون على بابا رغم أنه السارق الأول للكنز ، بل ويعتبر المحرض الأول لأخيه قاسم الذي توجه بطمعه إلى تقليد ومحاكاة على بابا في سرقة الكنز ، يجسد هذا تعاطف المؤلف مع شخصية على بابا بدون مبرر أخلاقي ، ويجعل جزاءه مكافأة يعلو بها أمام أعين الأطفال الذين يحبون بطبيعتهم الحصول على المكافآت والجوائز . كما قتل زعيم العصابة بيد مرجانة التي أيضا قبضت على الأربعين حرامي بحيلتها . وأصبح سر الكنز لا يعرفه أحد سوي على بابا الذي لا يبدي أي بادرة أمل في إثبات أمانته وإعادة المسروقات إلى أصحابها الحقيقيين ، بل أحتفظ بالسر لنفسه كمكافأة للقضاء على العصابة وزواجه من مرجانة مكافأة لمساندته .

ويأتي رسم الشخصيات النسائية بما يبدو من تناقض في ملامحهن ، زوجة على بابا تتسم بالرقة والعذوبة والقناعة رغم فقر زوجها .. زوجة قاسم شريرة تدفعه إلى النهب والسرقة من أجل الثراء ، مرجانة شخصية خيرة تحرك الأحداث بتمكنها من القبض على العصابة وقتل زعيمها بسيفه البتار ، وهو مشهد قد يكون مثيرا دراميا ولكنه مرفوض تربويا ، فالقتل ليس عقاب السارق حتى في القوانين القضائية ...

إن خيال الطفل يجب أن ينال ما يستحق من تقدير ، فلا يستهان به أو يعتبر لونا من ألوان العبث ، فالحبكة الجيدة هي التي تتطور فيها العقدة حتى تصل إلى الذروة بالصراع والتناقض ، ويتم هذا دون أن يشوش على الحدث الرئيسي . ومشهد ممارسة القتل للمرة الثانية في نفس العمل الفني كعقاب رادع للسارق قد يشوش على القيمة الأساسية ، وهي عقاب من يسلك سلوك السرقة والطمع . كما يضع القيمة التربوية المرجوة والمتمثلة في الحق والعدل خاصة إذا ما ترك للطفل العنان لانطلاقة خياله في مسرح العرائس .

اللغة المسرحية

في مسرح العرائس :

عن معرفة لغة طفل في مرحلة من مراحله العُمرية تحصيل ضروري لكل كاتب درامي يتوجه للطفل ، كي يبعد عن أي لغة قد يجهلها جمهوره أو يجهل دلالاتها الرمزية ، كما نبعد به أيضا عن أي ألفاظ تكون معقدة أو فضفاضة متسيبة .

فإذا كانت الوظيفة الحقيقية لدراما الطفل هي توجيه المتلقي وإمتاعه قبل أي شيء ، وأيضا تهذيب العواطف وتنشيط الخيال واكتساب عادات وقيم فاضلة بأسلوب غير مباشر من خلال المعايشة والتوحد مع الشخصيات وعن طريق الحوار المعبر عنها وعن سلوكها الإنساني الفاضل ، مما يحفزهم على الخلق والابتكار وتحمل المسئولية في الوعي بالصواب والخطأ ، واستيعاب معاني جديدة استيعابا يأتي عرضا دون قصد ، مما يحقق نجاحا تعليميا للمسرحية ، ويحافظ على لغة الأطفال التي أصبحت تتأثر بفعل مسرحيات الممثلين الكبار التي بين ثنايا حواراتها ألفاظ مبتذلة وسوقية ، كثيرا ما نجد الأطفال يرددونها بحب وحماس . فانتقاء اللفظ للطفل ينبغي الحرص عليه.

أما بالنسبة لمسرح الكبار الذي تفشي ، بسوءاته بين برامج الأجهزة الإعلامية ، وأصبحت ظاهرة لها خطورتها على تربية الطفل وتهذيبه أخلاقيا ولغويا ، فإن مسرح الطفل ينبغي أن يكون له الدور الحيوي في مقاومة هذا الغث اللفظي بانتقاء الألفاظ والعبارات التي تدعم لغة الطفل .

إن الاهتمام باللغة يرجع إلى أهميتها كظاهرة اجتماعية تحقق التقارب بين الأفراد ولا يستغني عنها ، باعتبارها مظهرا من مظاهر السلوك الإنساني والتي يمكن من خلاله الاستشفاف لمراحل النمو الإنساني والظواهر النفسية

من معرفة وإدراك وتفكير وانفعال ، فقد التفت اللغويون إلى أهمية الألفاظ باعتبارها رموزا لغوية في فهم المادة المطروحة أدبيا وفنيا ، فاللغة عند الإنسان كالظل له واللغة سواء أكانت منطوقة أم مكتوبة ليست إلا رموزا ، وما ينقل من شخص إلى شخص هو المعني عن طريق الرموز ، فاللغة تحدد العادات الفكرية والإدراكية (١٥٣) .

كما تشير ليلي كرم الدين إلى أهـــمية الرصـــيد اللغوي للمراحل العُمرية قائلة :

: (لقد أصبح لدينا الآن الدراسات التي تقدم قوائم للرصيد اللغوي للمراحل العُمرية والتي يمكن أن يستفيد منها كل من يرغب في الاتصال بالطفل الصغير والتأثير على ثقافته ، ومن يقومون بالكتابة في مجلات الأطفال ، لأن جميع ما يكتب للطفل ينبغي أن يبني على أساس محددات لغة الطفل التي يتحدث بها ويعرفها ويفهمها عند مختلف الأعمار) (١٥٤).

إذا يمكن اعتبار هذه الدراسات بمثابة تسهيل لمشقة الكتاب بتقديم القاموس اللغوي للمرحلة العُمرية التي يكتب لها . وعلى الكاتب استيعابها وربطها بأحداث مشوقة وجذابة من خلال تركيبات لغوية تعبر عن أفكاره وحاجاته وميوله ، ولعل هذا السبب يعد من أبرز ما يساعد الطفل على النمو والتعبير عن نفسه بأسلوب ناصح محدد وإمداده بالجديد من الألفاظ التي لابد أن تحتوي أيضا على أفكار جديدة .

ويأتي تعريف "دي سوسير" للغة :

: (على أنها نظام من الإشارات وأن هذه الإشارات ليست سوي أصوات تصدر عن الإنسان نفسه ، ولا تكون بذات قيمة إلا إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة أو توصيل هذه الفكرة أيضًا) و من رأيه : (أنه لا يمكن الوصول

إلى المعرفة إلا عن طريق اللغة ومنظومات التمثيل الأخرى ذات الصلة بالموضوع) (١٥٥).

كما يأتي رأي "بارت" في وظيفة اللغة عندما يقول :

: (أنت تحتفظ بفكرة ما وراء اللغة .. ولكنك تحفظ الفكرة ضمن الفئة التي تبقي في مستودع الصور الذهنية وهذا بحد ذاته عملية مستمرة في عملك ، أنك تستعمل لغويات مستعارة ، أو بمعني آخر علم لغة استعارى ، وهذه المفاهيم تشكل مجازات واستعارات ، أي أنها تكون لغة ثانية يتحول تجريدها إلى أغراض قصصية روائية ، بل أن المعني نفسه عندما تراقبه وهو يعمل يؤدي وظيفته) (١٥٦)

وغني عن القول التأكيد على أن للغة وظيفة هامة في حياة الطفل وإثراء حصيلته اللغـــوية ، خاصة إذا كانت اللغة نابعة من أفعال درامية ، أي لغة حية محملة بشـــــحناتها العاطفية والفكرية أكثر من أي لغة مباشرة في حياتنا اليومية .

وهنا نتساءل إلى أي مدي استطاع كتابنا المسرحيون الذين تصدوا لتقديم أعمال مسرحية للأطفال ، توظيف اللغة المسرحية التي تميزها عن الأعمال الدرامية الأخرى . ولنبدأ بالأعمال المسرحية التي تناولت فكرة الإهمال كما في مسرحيات برنامج : "صحصح وجميلة" و "سمسم وحمادة ونانا" و "شقاوة كوكو" ، وفيها اعتمد كل مؤلف على الشخصية المحورية التي تتميز بالإهمال والتخريب مما أدي إلى تشابه الشخصيات وبالتالي تأثر الحوار بنوع من التشابه أو النمطية ، إذ يبدو أن التشابه في المضمون يؤدي إلى التشابه في السياق اللغوي .

فمسرحية برنامج : صحصح وجميلة ، سمسم وحمادة ونانا من الأعمال

التي اعتمدت على الراوي أو المقدم ، الذي تولي سرد الأحداث والمواقف التي تتم ثم يعلق عليها ، أي أن الحوار نابع من شخصية ناضجة واعية عاقلة تدرك بحكم خبرتها التمييز بين الصحيح والغث في ألفاظها وعباراتها .

وبتتبع لغة الحوار في برنامج صحصح وجميلة التي يرددها المقدم هي أشبه بكلام يومي لا يحمل في طيه أي جماليات للغة ، فهو مكون من عبارات وألفاظ لا تثير خيال الطفل بحيث تدفعه إلى معايشة أحداث المسرحية :

المقدم : أنا إتأخرت عليكم .. أنا قلت أسيبكم شويه اللي يروح هنا ولا هنا (يشير إلى التواليت) أنتم عارفين المشوار طويل وزحمة المواصلات أصل مش ممكن تطلع في الأتوبيس بعيد عنكم حاجة متعبة . لازم الواحد يتعلم العوم عشان يركب الأتوبيس .

هذا نموذج من حديث المقدم الذي يتدفق بعفوية شديدة أوقعته في مأزق الركاكة . رغم مكانة المقدم أمام الأطفال الذي ينبغي أن يلتزم بانتقاء ألفاظ مهذبة يوجه بها صحصح وبالتالي الأطفال المتفرجين ، فجاءت جملة طويلة ممطوطة بلا جمال لفظي أو صورا استعارية ، مما أدي إلى إلغاء عنصر الخيال في هذا العمل وسادته المباشرة والخطابة ولم تتوافر فيه إثارة التشويق حول الأحداث القادمة في المسرحية .

ورغم أن هذا العمل قدم بالعرائس إلا أننا ينبغي أن نضع في الاعتبار أن هذه العرائس تعامل معاملة البشر ، فهي تشبه الإنسان على المسرح شبها نسبيا ، أو كما يوصفها أرنوت :

: (لقد حاولت باستمرار أن أؤكد أن القيمة الحقيقية للعرائس تظهر فقط عندما يتقبلها الإنسان على حالها ولا يحاول أن يجعل منها شيئا آخر يختلف عن طبيعتها ، أي يجعل منها مخلوقات آدمية مصغرة) (١٥٧) .

ولكن حديث المقدم جاء مثيرا في تعامله مع العرائس بألفاظ تبعد عن أي معني جمالي ، بل يؤخذ عليه ما أثاره في نفس الطفل من أحقاد لتردد عبارات وألفاظ النقد المباشر من توبيخ وضيق بشخصية صحصح (أنا غلب حماري — بص شوف شكلك وحش إزاي — لا أنت عارف ولا حاجة — جدع بلا خيبة..) وكان ينبغي أن يلطف من لهجة الملاحظات التي ألقي بها بقصد توجيهه أو تهذيبه وذلك كي يساعده على تقوية رغبة الطفل بأن يعامل كإنسان ناضج مسئول عن خطئه ، فألفاظ النقد المباشر للطفل تشعره بالإهانة بل والإحساس بالذنب وقد يولد في نفسه الحقد والكراهية للآخر .

فإذا كان من مهام الكبار الأساسية توجيه أطفالهم إلى ما هو صواب أو خطأ ، أو إلى ما هو خطا إذا صدر عنهم ، فينبغي أن يتم ذلك بعيدا عن النقد المباشر في حوارهم معهم أو التحدث إليهم بأسلوب السخرية أو العجز ، كما ردد المقدم (يا سيدي خطك وحش) وذلك أمام جميلة التي كانت تنال الثناء من حين لآخر (برافو جميلة — صفقوا لجميلة) هذا النقد الموجه أمام طفل آخر أو ضيف يشعر الطفل بالإحباط ، بالتالي يحتم علينا الحذر في مناقشة خطأ الطفل أمام الآخرين ، أو استخدام الشدة والعنف لا جبارة على الطاعة فهذه المعاملة الخشنة بتلك التراكيب والألفاظ تولد داخل الطفل الإحساس بالإهانة وقد يؤدي به إلى حالة انطوائية لإحساسه بأنه شخصية مهزومة . فتلك المقاطع التي رددها المقدم هي غالبا تراكيب وعبارات متداولة بين غالبية الكبار في تعاملهم مع الأطفال في الواقع الحياتي ، وهنا نحن لا نخفف على المتلقي عالمه .

وفي سمسم وحمادة ونانا يجنح المؤلف إلى الاسترسال والإطناب اللغوي في التعبير عن شخصياته ، مما يولد نفس الطفل روح الملل ، ويتمثل هذا في المقطع الحواري بين المقدم وحمادة .

المقدم (موجها لحمادة) : شوف يا بني .. فعلا ضروري تنام ثمانية
ساعات على الأقل ، وعشان كده يعني تيجي
من المدرسة تغسل إيديك و وشك وتتوضأ
وتصلي الظهر وتتغدى وتستريح شويه وبعدين
تقوم تعمل واجب المدرسة ..وما تأخرش أي
واجب وتذاكر دروس كل يوم ، وما تأجلش
عمل النهاردة لبكرة وبعد كده تنام بدري بعد ما
تصلي العشاء .. وبكده تدي جسمك الراحة
المطلوبة وتقوم من نوم نشيط تتقبل يوم جديد
بهمة ونشاط .

حمادة (يلتف إليه) : طب أجري أنا الحق المدرسة بقه .

لعل إجابة حمادة هي نتيجة حتمية للملل الذي أصابه بعدم التركيز على العبارات والتراكيب اللغوية الموجهة إليه بمباشرة صاخبة ، والتي افتقدت وظيفتها الدرامية ، كما يشير إليها "هير" في كتابه لغة الأخلاق :

: (أن ننظر إلى الأخلاق باعتبارها لغة ، ولكل لغة صورتها وبناؤها ، إنها تتآلف من كلمات ومفاهيم مترابطة ، ويمكن أن تستخدم بطريقة صحيحة أو خاطئة ، ومن وظيفة هذه النزعة هي إرشاد السلوك ، وهذه الوظيفة هي التي أعطت النظرية اسمها (لغة الأخلاق) وهي نوع من اللغة الإرشادية ، ومعني ذلك أن اللغة الخلقية يجب أن تكون مرتبطة على نحو وثيق بأفعال الناس ، على أن يكون للغة الخلقية وظيفة واحدة هي أن ترشد وتهدي وتخبر الناس بما يفعلون) (١٥٨).

فإذا كان يؤخذ على المؤلف بأنه جنح إلى الإطناب اللغوي في مناقشة

وتوجيه الأطفال ، إلا أن هناك ما يؤخذ عليه في خلق مشكلة عنصرية بين الأطفال في التوجيه لـــ : نانا مستخدما أسلوبا مباشراً أقرب إلى الخطابة بألفاظها الرنانة ، والتي تحمل معني الأمر والنهي ، كنصائح ومواعظ ، مما أفقد الحوار تأثيره الدرامي على الأطفال ، لسطحية اللفظ والمعني المشار إليه في صورة أقرب إلى التسيب اللغوي إضافة إلى التفرقة بين الولد والبنت .

المقدم : بس البنت بنت .. والولد ولد .. دي لها طباعها .. وده له طباعه ودي لها معاملتها الخاصة .. وما ننساش أن ربنا سبحانه وتعالى خلق اختلاف في الأعضاء بين الولد والبنت لحكمة ، عشان يؤدي كل عضو مهمته في المجتمع ، و إلا ما كنش فيه داعي أن يخلق ربنا سبحانه وتعالى البنت والولد وجميع الأديان حددت ده .. وده اللي لابد نجده في المرحلة دي ، المرحلة الصعبة مرحلة الابتدائية والإعدادية حتى إذا وصلنا إلى مرحلة الجامعة كان كل يعرف نفسه تماما .. فالبنت بنت والولد ولد ..

(إلى آخر الحديث الذي كُتِبَ في صفحتين بالنص المكتوب)

فرغم ما خلقه المؤلف من مشكلة عنصرية الجنس البشري ، إلا أننا نتوجه إلى أسلوب السرد السطحي الذي لا يتوغل في أعماق الشخصية لأنه يعرض قضية لا أبعاد فكرية أو فنية أو حتى دينية يمكن أن يرصدها .. بل أنه شوه الفكرة بالتفرقة بين الولد والبنت ، بالإضافة إلى هذا التطويل والإطناب الذي زاد من عقم الحوار ، وكلمة "صلاح فضل" عن اللغة وأهميتها في العمل الفني قد تؤيد رفض الباحثة للغة المسرحية المتداولة في الأعمال السابقة .

: (بأن اللغة في المسرح من أصفي نماذج التوصيل ، فإنها بالذات

تنكشف عندها وعلى صفحتها جميع شوائب الضعف والتصور ، ومن ثم فمن الضروري أن تكون بالغة الشفافية حتى لا نكاد نشعر بها ، ينفذ منها كل الضوء بخيوطه وألوانه دون تعتيم ، لو رأيناها فهي إذن غير نظيفة فالكلمة في المسرح حادة كالمدية لا ترهل ولا زوائد ولا مناطق ميتة .. حتى الثرثرة لابد أن يكو لها وظائف حيوية ، الحمولة الأيدلوجية للغة في المسرح تصنع حياته ، ربما كان فيها مقتله) (١٥٩).

وذلك فإن التراكيب اللغوية في المسرحية تعد في حقيقة أمرها لغة سطحية وتقريرية ومباشرة وعاجزة عن تجسيد المواقف والشخصيات .

كذلك مسرحية "على فين يا عروسة" مصابة برتابة الحوار غير الملائم أو غير المقنع للأطفال .. حوار بطيء وباهت ، فيه من الإطالة ما يفقده التأثير الدرامي ، ونسوق هذا المقطع من الحوار للتوصل إلى النسق اللفظي الذي بناه المؤلف تعبيرا عن شخصياته التي أصابتها نفس الرتابة :

عمرو: طب أنت يا بابا مش كبير .

أحمد : إيوه .

عمرو : يعني تعرف كل حاجة .

أحمد : هيه .. عايز تقول إيه .

عمرو : تعرف تقولي اللِعب راحت فين ؟

أحمد : طب أدخل ذاكر بقي عشان تنام وبكره ها أرد عليك .

عمرو : بكره .

أحمد : إيوه بكره بعد الامتحان .. هه ..تصبح على خير .

عمرو : وأنت من أهله .

أحمد : (ضاحكا هو والأم) كده غلط .

عمرو : غلط ليه .

الأم : عشان المفروض تقول وأنت من أهل الخير .

أليس ما يساق هنا من حوار دليل على الرتابة واللف والدوران في عبارات مسطحة ، وتطويل مُمِل رغم قِصَر الجمل . مما أفقد الفكرة حيويتها وأهميتها لدى المتلقي . وما يسرد هو لغة حديث عادية أدنى من المستوى الواقعي . وكان ينبغي على الكاتب بذل الجهد لمعرفة القاموس اللغوي للمرحلة العُمرية التي يقدم لها العمل والذي اتخذ شكل الخيال العلمي ، كما وظفه المؤلف في دراسته من قبل .

: (إذا كان الرصيد اللغوي شرطا لازما من شروط التربية اللغوية الناجحة فإنه يجب الاسترشاد به عند تأليف قصص الأطفال ومجلاتهم وسائر ما يكتب لهم . فعن طريقه يمكن أن نخطط المادة اللغوية ، التي هي مادة قصص الأطفال ، بتوزيع الألفاظ على هذه القصص بحسب ما تقضيه أعمار الأطفال ومداركهم ومستوياتهم العقلية) (١٦٠).

وهذا المستوى من الحوار في العمل المسرحي يرفضه عبد العزيز حمودة كلغة ويتضح من هذا الرأي في مقولته :

: (الحوار في العمل الدرامي ليس حوار لذاته ، ليس شخصية أو شخصيتين تقفان على خشبة المسرح ، يتجاذبان الحوار أيا كان ، فليس كل حوار يصلح لأن يكون حوارا دراميا ، ثم أن الحوار لا يقصد لذاته ، بمعنى أنه لا يكفى أن نرى شــكلا أدبيــا على شــكل حـــوار ، لنقــول أن هذا حوار درامـــي) (١٦١).

إذن فالشخصية التي يختارها المؤلف تعبر عن ذاتها مما تخلقه من حوار

يتناسب مع مكانتها ويدلل على أعماقها الداخلية بعيد تماما عن السطحية كما يتضح من الحوار السابق الذي اتسم به غالبية النص .

وبالنسبة لمسرحية : شقاوة كوكو لمرسى سعد الدين الذي يتضح رأيه حول حوار المسرحية في حوار له :

: (إن المسرحية كتبت أصلا باللغة العربية الفصحى ، وأنا أرى أن إعادة كتابتها على ماهية عليه أفضل على الأقل نزولا إلى مستوى الطفل اللغوي ، وإن كنت أرى في جانب آخر أن نرتفع بالطفل ونحسن من علاقته بلغته القومية) (١٦٢) .

وهنا يثير مرسى سعد الدين قضية اللغة ومستواها المناسب للطفل في الأعمال الفنية المكتوبة له ، وما ينبغي مراعاته لها . فاللغة حياة ولكل منا حياته والكلمة لا تقترن إلا بمن ينطقها ، فاللغة ينبغي أن تخلق دورا حيويا في البناء الدرامي إذا ابتعدت عن اللغة الدارجة المعتادة ، وكما يشير إبراهيم حمادة : " إن بناء اللغة الدرامية يحتاج إلى كفاءة خاصة ، فحوار المسرحة ينبغي أن يكون متدفقا وموحيا وقادرا بشكل يبين ملامح كل شخصية وأخرى على دفع فعل المسرحية إلى التطور " (١٦٣) .

ووظيفة اللغة في مسرحية "شقاوة كوكو" رغم اهتمامها بالتوظيف الدرامي للشخصيات مما أدى بدفع الفعل المسرحي إلى التطور ، إلا أن شخصية الأم جاء توظيفها الدرامي متسما بالفتور والإيقاع البطيء ، فلم يخدم الشخصية دراميا ولم يدلل عن أبعادها الحقيقية التي كان من الأهمية أن يبرزها المؤلف بهذه الأبعاد على خشبة المسرح تأكيدا لمكانة الأم في مواجهة شقاوة الابن وهذه المكانة المعتادة للأم في الواقع الحياتي ، ولكنها تقلصت على خشبة المسرح في هذا العمل ، "فالشخصية المتكاملة ينبغي أن تقدم لنا

إنسانا متعدد الأبعاد له حياته الشخصية الظاهرة التي نراها تضطرب أمامنا على خشبة المسرح.. (١٦٤)، تلك الأبعاد التي يتخلق منها مشاركة إيجابية للشخصية في دفع الحدث إلى التطور .

ولكن شخصية الأم ، بحوارها الضعيف مع الابن وبهروبها من مشاكله مما يجعلها تتناول العقاقير المهدئة ، (هذا سلوك لا يقره العلم أو الفن كما يبدو بين الأم مع ابنها .

الأم : تعرف أنت عملت فيه إيه ؟ ما بقتش أقدر أنام طبيعي زي عباد الله العاديين .. لازم آخد دواء منوم كل ليلة قبل ما أدخل أنام .. آخد حبه أو حبتين عشان تساعدني على النوم .. بص شوف لو أنت مصدق (تعطيه زجاجة الدواء) .

هذا الحوار الذي يبرز شخصية الأم بالضعف والاستسلام أمام عبث الابن واستهتاره ، فإذا اعتبرنا هذا الحوار يبتعد عن الكفاءة لعدم تدفقه ، إلا إن إيحاءاته قد كانت مساعدة لدفع الفعل المسرحي إلى التطور الذي أوقع الابن في المحظور .. هذا الخطر المحظور الذي يرفضه العلم أيضا .

لكن ما يكتسبه الطفل من الآخرين لا يكون بالضرورة إيجابيا ، فالطفل الذي تحيط به أسرة خائفة جزعة ، سيكتسب بالفعل منها مخاوفها وموضوعات جزعها .. والأب الذي يهرب من الضغوط بتناول المهدئات والعقاقير يرسم أمام الطفل نموذجا سلوكيا هروبيا يشجع الإبن على عدم مواجهة المشكلات وحلها في وقتها المناسب (١٦٥) .

وفى مسرحية : "سندباد والأميرة شهر زاد" للمؤلف فكرى أمين تميز بناؤه للحوار الدرامي بقصر العبارات ، التي غالبا ما تجنح إلى السجع اللفظي ، خالقا جرسا موسيقيا بين الجمل ، مما يمتع السامع بإيقاعات لغوية منغمة

تحمل عبء إيصال المعنى إلى المتفرجين وذلك في غالبية مقاطع الحوار ، مثال :

المجموعة : محناش عارفين .. لكن خايفين .. على سندباد .

وبالإضافة إلى هذا الجانب الجمالي في لغته التي تعلو بألفاظها بعيدا عن اللغة العامية .. فإنه اتخذ من عباراته وتراكيبه اللغوية أداة تعبر عن نمطية الشخصية ووسيلة لتطور الحدث الدرامي القائم بين إرادة الخير (سندباد ، غضنفر ، شهر زاد) وإرادة الشر (جاسبار الساحر) مصورا الصراع بينهما وبالتالي مؤديا إلى دفع الأحداث في محاولة كل منهما هزيمة الآخر . خاصة بعد إفشاء الحكيم قزمان لسر جاسبار وهزيمته ، ويعم الانتصار ومعه يتولد أجمل حوار درامي بين عناصر الخير :

سندباد : تعالى يا أخلص صديق .. فضلت أقول لك أعمل أية حاجة لغاية ما عملت أعظم حاجة – تعالى يا صاحبي .

غضنفر : وأنت كمان يا سندباد .. كنت تضحي بنفسك عشان تنقذ شهر زاد .. ما أنا اتعلمت منك حاجة ، لما نتعاون كلنا عشان نهزم الشر ضروري الخير ينتصر .

إن ثراء الحوار هنا هو ما أكتسبه الطفل من قيمة أخلاقية نابعة من كلمة "التضحية" التي اكتسبها لفظا ومعنى من بين ثنايا الحوار المعبر عن التضحية من أجل انتصار الخير .

وباعتبار اللغة الوسيلة لنقل الأفكار والتعبير عن الوجدان ، فإن المفردات والألفاظ هي أوعية لهذه الأفكار والمشاعر المرغوب توصيلها والشخصية لا تستطيع أن تعبر عن فكرتها إلا إذا وجد اللفظ الدال على فكرته والذي يثير ذهن سامعه ويحدد به الفكرة ويثبتها .

وكلما كانت اللغة بسيطة وسهلة اقتربت من الأطفال ، وتمكنوا من فهمها واكتسابهم للعادات والقيم بالحصول على معان جديدة وخبرات جديدة . وهنا قد ينجح المؤلف في تمييز لغته بالبساطة وقصر الجمل والكلمات ذات الإيحاءات الدرامية ، فالكلمة في باطنها عوالم عديدة ومن هنا يمكن خطر اللفظ الذي يتناوله المؤلف ويكون أكثر استجابة لدى جمهوره حتى يحقــق وظيفته الدرامية . فاقتران الانتصار بالتضحية هو اكتساب جديد للطفل في فهمه قيمة إنكار الذات من أجل مساعدة الآخرين ، فهذه التضحية تحقق له الخير وللمحيطين به ، وقد ينمو المعنى في أعماق الطفل ويحتفظ به في مستودع الصور الذهنية ، ومع النمو والكبر تكون التضحية ليست من أجل الفرد فحسب ، ولكن من أجل الجماعة والمجتمع .

إن اللغة تخلق الناس أكثر مما يخلق الناس للغة ، وهذا يرجع إلى أن طبيعة اللغة باعتبارها وسيلة الاتصال بين الناس ، وهى التعبير عن ذاتهم وأيضا صورة للواقع ورمز له وبصفتها إدراكا حسيا للموضوع وتجريدا له ، كان على المؤلفين استخدامها كأداة لاكتشاف حقيقة ما زالت مجهولة بالنسبة لمفهوم الطفل ، ولقد نجح هنا المؤلف في كشف التضحية للطفل .

مسرح

الطفل البشرى :

أن الفرق بين مسرح العرائس والمسرح البشرى ، أن الأول يترك العنان للخيال في تخيل ما يحدث وإشباع هذه الملكة عند الطفل ، من خلال مشاركته للعرائس في مغامرتها .. خاصة وأن نماذج المسرحيات التي تناسب العرائس هي مسرحيات السحر التي يتطلب فيها من شخصياتها أعمال خارقة . أو المسرحيات التي تمثل شخصياتها وإن كانت إنسانية إلا أنها ليست واقعية بقدر ما هي أنماط وتجريديات .. فهي ليست أفراد بل هي تجسيد لبعض الأفراد معتمدة على الحركات الحاذقة المعقدة أو المبالغ فيها . ولهذا تتجنب مسرحيات العرائس الدراما التي تجرى حوادثها داخل جدران المنازل ، فهي تجنح إلى مسرحيات تجرى أحداثها في مناظر مفتوحة توحي بالخيال .

أما بالنسبة لدراما المسرح البشرى هي دراما طبيعية بكل ما فيها ، فهي تتألف من كل الأشياء التي لا تستطيع العرائس القيام بها . فالحدث المسرحي فيها قائم على الحياة الواقعية وعلى الأحداث والانفعالات اليومية ، ورغم أنها لا تزال موضوعة بحيث تحقق روابط الأحداث وتشحذ التشويق الدرامي فهي لا تزال تصور الأحداث في المنزل أو المكتب والشارع .. ومن هنا كان لابد للمناظر أن تكون طبيعية حتى تتناسب معها ، فإن التمثيل البشرى هو النمط المألوف في الوقت الحاضر للتعبير (١٦٦).

وما يعرض على الأطفال ينبغي أن ينمي إدراكهم وميولهم وإحساسهم بالقيم حتى يستطيعوا مواجهة الواقع الذي يصادفهم ، بما اكتسب من قيم دعمت ثقتهم بالنفس .. ولكي يتحقق هذا المعنى ينبغي أن يتعرض الأطفال لكل

ما هو جميل ومثالي :

: (وعادة يكتسب الأطفال خبرتهم عن طريق ملاحظتهم للكبار ويتدربون على المواقف المقبلة في الحياة بتقليد وتمثيل كل ما يحيط بهم ، بما في ذلك ما يرونه على خشبة المسرح .. إن نفسية الأطفال على استعداد لمعايشة ما يرونه في مسرحية بدرجة تجعلهم قابلين لاكتساب خبرات جديدة متنوعة وتحصيل معارف كثيرة . فمن هو الممثل القادر على أن يجعل من مسرح الطفل هذه التجربة الفنية الحية (هل هو الممثل الطفل ، أو هم الممثلون الكبار البالغون المحترفون فقد دلت التجارب المتعددة في مختلف بلدان العالم ، على أن أنجح المسارح مع الأطفال هي التي يقدمها الكبار البالغون لهم ، بينما الطفل عندما يمثل فهو يعبر عن ذاته كنوع من اللعب أو كوسيلة للتنفيس عن طاقاته الإبتكارية الخلاقة (١٦٧) .

فأهمية الممثل البشرى في مسرح الأطفال هو ما يضيفه على الدور من أحاسيس ومشاعر ، فيخلق نوعا من العلاقة الحية المتبادلة بين الممثل وجمهوره . كما يمكنه أن يضيف على الدور أيضا شيئا من شخصيته وأدائه مما يؤدى إلى توسيع منظور الشخصية ، وذلك من خلال عدة عناصر مثل الصوت ونبراته ، والانفعالات التعبيرية للوجه ..الخ ...

إن الممثل البشرى يضفي على الدور شيئا من أفكاره وشعوره وانطباعه إلى الشخصية ، ولا يقتصر على التلوين فحسب بل يظهر توسع الشخصية في تحفظه ، ووقفته ، واسترخائه وحركات جسمه ولفتة الرأس وإشارات الأيدي .. وإذا كان الممثل يؤدى الدور بدون قناع فإن تلوين الشخصية يظهر في التعبير بالعينين وبكل التقاطيع المتحركة في الوجه ، وهذا الإسهام السيكولوجي الذي يهتم به الممثل في الشخصية ، يتغير بطبيعة الحال من

ممثل إلى آخر (١٦٨).

فإذا اعتبرنا أهمية الممثل البشرى على خشبة المسرح هي تأثيرها السيكولوجي على الطفل باندماجه مع الشخصية المفضلة ، خاصة إذا كانت مصدر الإلهام الخير ووحي الفضيلة بحيث تقوده إلى المثل الأعلى في عالم الحقيقة . هذا التأثير الأعلى من تأثير العرائس التي لا تنبض بالحياة مثل الشخصيات البشرية الحقيقة التي تكون اكثر حيوية وأكثر امتناعا للمتفرج .

إذا أهمية الممثل البشرى بتأثيرها السيكولوجي على الطفل قد تؤدى إلى خلق علاقة بين الممثل والطفل تلك العلاقة التي تحول العمل المسرحي إلى تجربة غنية بأن يصبح المتفرج جزاء من العرض ، وهذه هي الغاية المنشودة للعاملين بالمسرح ، بألا تقتصر وظيفة المسرح على الاستقبال بل هي غاية تهدف إلى الاندماج والتفكير فيما يشاهدونه مما ينمى مداركهم و ثقافاتهم وتسليتهم أيضا.

وقد رصد خبراء العاملين بمسرح الطفل في مصر أهمية الممثل البشرى ومزاياه التي تفوق مسرح العرائس في دراستهم ، ومن هذه المزايا :

* أنه أكثر توصيلا للفكرة .
* الوضوح والبساطة .
* أعماله مستمدة من الواقع .
* سهولة عرض الأحداث وتسلسلها .
* حرية الحركة ووضوح الممثلين أكثر حيوية .
* أكثر إبرازا للأحداث . (١٦٩)

ويتناول هذاالبحث عينة من مسرح الأطفال البشرى بالتحليل كما يتمثل في كل من مسرحية "رحمة وأمير الغابة المسحورة" ومسرحية "عصفور الجنة" ،

لإبراز تلك الأهمية والمزايا الخاصة بمسرح الأطفال البشرى :

أولا : مسرحية "رحمة وأمير الغابة المسحورة" التي قدمت في موسم ٨٩/٩٠ على مسرح الأطفال البشرى ، تأليف الفريد فرج ، وهو من كتاب المسرح الملتزمين المتمرسينلكتابة الأدب المسرحي ، وقد تناول في معظم أعماله المسرحية للكبار فكرة التمسك بالعدل والحرية ... وفى مسرحية "رحمة" لم يبعد كاتبنا عن هذه القيمة، مشيدها في بناء درامي متماسك في أربعة فصول ، تتحرك الأحداث خلالها في تسلسل درامي تصاعدي يخدم سمة الرحمة أو شخصية رحمة الرئيسية في العمل الفني ، تلك القيمة التي تثير حب الأطفال للرحمة التي تتحلى بالشجاعة وإنكار الذات .

ولكي يجذب الكاتب انتباه متفرجيه : تناول فكرته في إطار الحكاية الشعبية التي يدور الصراع فيها بين قوى الخير والشر ، بين قوى الحق والظلم ، بين المدنية السعيدة بأميرها الطيب ساعيين بكل تضحية وبطولة مواجهة الغزاة القتلة :

الأمير : كانت المدينة سعيدة ، عاش بها أجدادنا وآباؤنا وعشنا بها حياة سعيدة بمقدار ما نتذكر من السنين هل كان أحدكم يشكو من شئ ؟

تلك الصورة التي رسمها المؤلف للمدينة ، موضحا صورة العلاقة التي ينبغي أن تكون بين الحاكم ورعيته والحوار الديمقراطي من أجل إنقاذ المدينة من الخطر الذي يحيط بها من كل جانب ، هذا الخطر أو الشر الذي صوَّره المؤلف على لسان أحد الفرسان الشجعان :

الفارس : لقد أحاط الغزاة الأجانب بمدينتنا وينتظرون .. لم يعد فلاح يستطيع السفر بتجارته .. أما سكان الأطراف فيعيشون تحت

تهديد الاختطاف والقتل ، أعداؤنا أقوى وأكثر عددا ويتصفون بالقسوة .

ذلك هو الواقع الذي يستند المؤلف إليه في بداية الأحداث التي يسوقها لهزيمة الشر ، ومن أجل ذلك يستعين الأمير بشخصية هي مزيج من الخيال والحقيقة . شخصية حكيم الخير الساحر ذو الفضائل العظيمة على هذه المدينة السعيدة ، هذا الساحر الحكيم قد يكون رمزا للتطور العلمي والتكنولوجي الذي يحقق السعادة والخير للإنسانية .. وتحرك شخصية الساحر الأحداث في صراع بين المدينة السعيدة وعلى رأسها أميرها الطيب وبين قوى الغزاة الظالمين ، مستعينا بعصاه السحرية ومعلنا أن الشر لا يهزم إلا بما يماثله من قوة أو بنفس سلاحه .. فالأمير ليس شريرا بإرادته بل عن طريق خطأ الأشرار .

الساحر : لا تستطيع أن تبنى مدينة سالمة في غابة سالمة أنك لا تستطيع أن تبنى مدينة آمنة في زمن غير مأمون .

تلك الحكمة المريرة التي يقدمها الساحر للأمير ومدينته ، ويدفعهم من خلالها إلى ضرورة التضحية ومواجهة الشر بقوة أعظم منه .

الساحر : بدلوا ملابس الأعياد .. وألبسوا ثياب النمور والضباع والذئاب .. إذا كان مقدرا لنا أن نعيش في غابة متوحشة فلنكن أقوى وحوشها .. استلوا من قلوبكم كل رحمة واغرسوا بها شوكة الأعداء .

إنه الواقع المرير الذي يُبَدل الجمال والسعادة بالقبح والتوحش ، فكل ظالم أو شرير لا يمس قلبه أي رحمة ، ذلك أن تحول الشخصية من الخير إلى الشر هو حقيقة انقطاع الرحمة من قلبها ، فالمطالبة بهذا التحول للمدينة ضرورة درامية لمواجهة الأعداء الأشرار ، إنها الحقيقة في الحروب ...

الأمير والجميع : يا للفظاعة ....

الساحـــــــــر : بعصابتي السحرية هذه ، وبكلمة موافقة منكم ، سأجعلكم شجرا وحشيا ونمرا وفهودا ومساكنكم كهوفا وصخورا .. وليكن أميرنا أسد الغابة الذي نتحدث بضراوته وقسوته .. الأشرار للأشرار لا تترددوا .

إن هذا التحول كان ضرورة من المؤلف لإبراز أهمية الرحمة كقيمة إنسانية فاضلة في حياة الإنسان . وقد مزج بين الخيال والواقع في تجسيد الأحداث والشخصيات ليصل إلى أعماق الطفل وشد انتباهه بالمؤثرات الخيالية إلى نفسه .. فانقلاب المدينة السعيدة إلى مدينة شريرة لتواجه الشر والظلم .. قد أحاطت بالرحمة في تلك اللحظة ، ولكن هذه المدينة السعيدة كي تعود إلى خيرها وسعادتها لن ينقذها من هذا إلا انقلاب آخر بواسطة – خمسة أفعال من أفعال الرحمة – هكذا وعد الساحر الأمير ومدينته ، وتتجسد التضحية من الأمير ومدينته تحت لمسة العصا السحرية للساحر :

الأمير : إذن الوداع لبيوتنا ومسراتنا .. الوداع حتى يبطل السحر خمسة أفعال رحمة .

ولكن الرحمة التي أطاحت بها المدينة السعيدة قبل تحولها يبرز سماتها الشخصية على لسان الراعي الذي أنقذها من شرور العالم ومن بقايا النيران التي أشعلتها الحرب بين الأشرار في المدينة السعيدة :

الراعي : وعجبا من أن الطفلة كانت تمشى فتعكس الريح وتبتعد عنها النار .. كأنها إنسية ابنة الغابة ابنة الحريق ، سيدة الرياح

رحمة .. سميتها رحمة آويتها في بيتي فرزقت بابنتي وآتاني الخير .

ولكن الشر مازال يزاول مهامه فلا يترك رحمة الخير تتعايش في سلام بل يعقد العزم على التخلص منها ، فيشتعل الحقد والكراهية من زوجة الراعي وابنتها ضد رحمة :

الفتـــاة : كل شاب أتى ليتزوجني يراها فتسحره .. لا أحد يريدني كل من يدخل بيتنا ينظر إليها هي .

زوجة الراعي :(مشفقة) لا يا حبيبتي أنت تتوهمين .. فأنت أجمل بكثير وأنت ابنتي .. أما هي!!!! ...

الفتـــاة : اطرديها .

الزوجة : سيغضب أبوك .. ماذا أفعل يا ناس .. هو الذي أتى بها يوم الحريق قبل أن تولدي .. الناس تأتى لبيوتها بقطة مسكينة أو كلب حراسة أمين .. وهو أتى يومها بضرة لي ولابنتي.

ويتطور الصراع ويتصاعد الحقد والكراهية في سبر أغوار زوجة الراعي وابنتها ، مقررين التخلص من رحمة ، بإرسالها إلى الغابة المسحورة التي يخافها الجميع :

المرأة : (جانبا للفتاة) سأخلصك منها (رحمة) لا تخافين أي شيء ؟

رحمة : من أجل أختي لن أخاف الظلام ولا الوحوش ..

ورغم ما تثيره المرأة من تحذيرات تؤكد بإصرار عدم خوفها من أجل تحقيق السعادة لإبنتها .

المرأة : في الغابة أسد كبير جدا ومتوحش جدا .. ليس في قلبه رحمة .

وتدفع بتجسيدها للتضحية وإنكار الذات بالأحداث التي تتصاعد بتحركها نحو الغابة ، بلا أدنى خوف من أجل تحقيق السعادة لإبنتها ويندفع الراعي لإنقاذ رحمة من الغابة المسحورة ، ولكن المرأة تخشى على زوجها فتندفع في أعقابه :

المرأة : أرسلتها للغابة .

الراعي : يا شريرة .. لم تخطيء في حقك أبدا .. أيها العالم الشرير (ويندفع خارجا) .

المرأة : أين تذهب ؟ .. لهفي عليك .. ما بالى ؟ أأنا حقا أحبه إلى درجة أن ألقى بنفسي ورائه في الغابة رحمة به .

الابنة : لا تتركيني يا أمي ...

: أأنا حقا أحب أبواي إلى درجة أن ألقى بنفسي وراءهما في الغابة بلا خوف رحمة بهما ؟ ...أمي .. أبى (تندفع خارجة) .

هكذا تتراكم الأحداث التي يتخلق منها أفعال الرحمة الخمسة لإنقاذ المدينة وأميرها .

وينتقل الكاتب إلى الغابة مستعينا بالخيال الأسطوري في تشكيل الغابة ومكوناتها المسحورة المخفية ، حيث السهم الذي يقيم حوار بينه وبين رحمة محاولا أن يثنيها من دخول الغابة وتحذيرها من الطريق الخطأ ، ومن أكذوبة المرأة وخداعها .

السهم : تعرفين .. أين تذهبين ؟

رحمة : للعنزة البيضاء النائمة التي كانت تعزف الموسيقى تحت النخلة الطويلة وسط الغابة المسحورة .

السهم : ليس في الغابة عنزة بيضاء تعزف الموسيقى .. إنما فيها أسد مرعب وضباع متوحشة ونمور ليس في قلوبها رحمة .

إنها الغابة التي سحرها الساحر الحكيم من أجل فوز المدينة السعيدة على الغزاة الأشرار .. وهاهم في انتظار أفعال رحمة لاسترجاع المدينة السعيدة كما كانت من قبل .. إن الرحمة بالتضحية وبلا خوف ودخولها الغابة سوف تحقق أفعال الرحمة وتحقق للمدينة السعادة .

وتتجسد مكونات الغابة الطبيعية ، كشخصيات ثانوية تتحدث وتوجه رحمة (كالسهم والمنذر والأشجار) فإذا كان السهم هو الشخصية الأولى التي تساعد رحمة تبصر الحقيقة فإن شخصية المنذر تحذرها من الخطر المميت بدخولها الغابة ..

المنذر : (بغلظة) قلنا لك خطر مميت .

رحمة : (بتصميم) أخل لي الطريق .

المنذر : (متذرعا بالصبر) يا بنت الناس .. واجبي يمنعني أن أترك خدمتي لأتكلم مع فتيات حمقاوات مثلك ، ولكن من باب الشفقة أقول لك أن للغابة أسد مرعب يأكل كل غريب يقتحم أرضه .. هيا .. ابتعدي.. هيا ..

يستعين المؤلف بتك الشخصيات الثانوية لخدمة الشخصية الرئيسية رحمة .. فقد حاولت أن تثير داخلها نزعة الخوف ، ولكن ثقة رحمة بنفسها ووفاءها بالوعد جعلها تتحرك وتدفع الأحداث ليتولد بعدها أفعال الرحمة الخمسة ... حتى تصل بهذا التصاعد إلى الذروة التي تأتى بنهاية سعيدة ، وهى نتيجة حتمية لحبكة درامية متماسكة من أحداث وشخصيات تجسد العمل في بداية ووسط حتى الانفراج الذي ينتهي بالنهاية السعيدة .

فصمود رحمة وإرادتها بلا أدنى خوف يتملكها ، جعل منها قوة خيرة صامدة ضد قوى الشر .. فتعاطفت معها أشجار الغابة الطيبة مثل النخلة التي قدمت لها ثمارها :

النخــــــلة : (تميل إليها أكثر) ارفعي يديك الاثنين .. واقطعي من بلحى ..

وكذلك شجرة الزنبق التي قدمت لها ما يرويها :

شجرة الزنبق : يا حبيبتي .. قربى شفتيك أسقيك مما جمعته في كؤوس من ماء المطر .

وشجرة الموز التي تدفئها من برودة الطقس :

شجرة الموز :تعالى يا حبيبتي .. ادخلي في حضني أكسوكِ من أوراقي ثوبا .

تلك الأشجار أيضا هي أنماط استمدت من الطبيعة لتجسد مواقف تدفع برحمة إلى التمسك بحبها في مساعدة الآخرين . فهم يساعدونها وهى تساعد الآخرين .. وتتصاعد مساعدتهم لرحمة مع سماع زئير الأسد :

(ينفجر زئير الأسد فيجمد كل شيء في لحظة) .

الأشجار : (تتبادلها بالأفرع لتخبئها) الأسد القاسي .. اختبئي هنا...

رحمة : (تتملص من الأشجار) أنه يبكى...

إن الإحساس بآلام الآخرين يعلو بقيمة الرحمة في القلوب ، ويمكن أن تبطل به سحر السنين وتمحو قسوة القلوب .

رحمة : ما هذا الدم على يدك ؟ أرني (تمسك يده) يا للمسكين في يده شكة كبيرة .. لهذا يبكى .. دعني أنزعها لك .

الأسد : (يدور متمثلا فيختفي خلف شجرة الموز) .

يدخل الأمير من الناحية الأخرى ويده مضمدة بالشريط .

إن تأثير الحكاية الشعبية على ألفريد فرج في رحمة وأمير الغابة المسحورة يبدو واضحا في تأثيره بحكاية (ست الحسن والجمال) ، التي استطاعت أيضا أن تستميل عناصر الطبيعة إلى جانبها فازدادت حسنا وجمالا .. بينما استطاعت رحمة أن تحدث انقلابا خيرا ، بعودة الأسد إلى صورته الأولى أمير المدينة السعيدة ، ويعرف الأمير بأن رحمة استطاعت أن تحقق فعلين من أفعال الرحمة :

الأمير : أفي قلبك رحمة لأسد متوحش .

رحمة : نعم .

الأمير : أفي قلبك رحمة لأختك .

رحمة : نعم .

الراعي : جئت أنقذها أعيدها للبيت .. رحمة بها .

الأمير : رحمة ثالثة .

المرأة : أنقذ زوجي وأعيده للبيت رحمة به .

الأمير : ما شاء الله .. أيمكن أن تتم المعجزة في هذا العالم برحمة خامسة تحل السحر..

الفتاة : أبحث عن أمي وأبى .. رحمة بهما .

الأمير : أهذه هي العلاقة رحمة خامسة ؟!

الساحر : إنقاذ بعضهم البعض .. هذا يوم من أيام التاريخ استحقاق الرحمة .

وهنا تتضح دعوة المؤلف إلى التعاون الذي يغلف فضيلة الرحمة التي تجنح دائما إلى مساعدة الآخرين .. فعلى الإنسان دائما أن يكون سندا لغيره وقت الشدة والحاجة :

الأمـــير : من ثمن كبير لقد تعلمنا الدرس الكبير :

الساحر : نحيا حياة ضعيفة بلا قوة .. كنا نحيا حياة عاجزة عن الرحمة .. الآن عرفنا القوة وعرفنا الرحمة .. بالقوة والرحمة في القلب الواحد .

هكذا يعيد الساحر بعصاه السحرية المدينة السعيدة مرة أخرى للحياة مغنين لرحمة والأمير صائحين : رحمة أحلى أميرة للمدينة ...

لقد استطاع ألفريد فرج أن يبرز قيمة الرحمة في حياة البشر وتعاطف الجمهور معها من خلال المفارقة الدرامية التي بنى عليها ما يمكن أن يقع للبشر إذا استلت من قلوبهم الرحمة .. حيث الانقلاب من حياة السعادة الإنسانية إلى حياة الوحوش الكاسرة وقت الشدة . وكي تستعيد البشرية خيرها وإنسانيتها فهناك لمسات رحمة التي تشفى الجراح وتحقق الأمان ، فقد تعامل مع هذه المفارقة في نسيج درامي مترابط يبعد تماما عن أي خلل فني رغم ما تميز به من امتزاج الحقيقة الواقعية بالخيال ، وتأتى مقولة رشاد رشدي عن المفارقة :

: (إن المفارقة تقوم في العلاقات بين الإنسان وغيره من الناس ، أو بين الإنسان وبيئته أو بين الإنسان ونفسه .. ولا بد من المفارقة من طرفين ، ولابد بين الطرفين من قدر من التشابه أو الاتفاق ، وقدر من الاختلاف ، وكذلك لابد أيضا أن يكون لدى كل من الطرفين قدر من العلم وقدر من الجهل بالطرف الآخر) (١٧٠).

إن تخلى المدينة وأميرها عن سمة الرحمة كان بداية لهزيمة الغزاة الظالمين ، حتى أصبحت الرحمة بين الشرور والأهوال شريدة يتيمة حتى انتشلها الراعي رحمة بها ، وعاشت في رعايته حتى شبت وأصبحت في إمكانها العطاء الذي ترتبت عليه أحداث ، ومواقف أخرى أدت إلى النهاية السعيدة ، وهي الناتج الأخير الذي تصل إليه الشخصية الخيرة ، والتي يتعاطف معها المتفرجون بل يسرهم ويرضيهم نفسيا .. فالنهاية السعيدة غالبا تكون لحاجة الفن أولا ثم لحاجة الإنسان ثانيا .

: (فالبدايـــــة الدرامية إذن مرحلة حتمية .. ونحـــــــن نسميها في النقد الحديث الموقف .. أو مجمــــــــوعة الظـــــروف التي تحـــــــتم حدوث شئ معين والتي تحتم حدوث شئ معين والتي بالضرورة ليس في الإمكان أن نبدأ قبلها)(١٧١).

والعبرة هنا ليست بما تتصف به الشخصية من أخلاق بل بما تفعله ، وما تفعله هو مواقف وأحداث في تسلسل منطقي من خلال حبكة درامية مترابطة ، ولو حاول أحد حذف أي جزء أو موقف قد يؤدى بالتالي إلى تخلخل وحدة الحدث التي بناها المؤلف .

: (فمنطق الحدث الدرامي يجب أن يسمح كما يقول أرسطو : بتسلسل الحوادث بالضرورة والحتمية إلى أن تؤدى إلى تغير المصير السيئ إلى مصير حسن ، أو المصير الحسن إلى مصير سيء) (١٧٢).

إن الرحمة سمة من سمات الله تعالى ، ولذا فقد جعل المؤلف شخصيته الرئيسية من الشخصيات الفاضلة التي يحملها الكاتب فكرته المحورية وبمكوناتها النفسية والاجتماعية هي قريبة من شخصيات واقعية تعيش بيننا .. وقد تعامل المؤلف مع زوجة الراعي بذكاء ، حيث إنه هرب من نمط زوجة

الأب التي غالبا ما تنأى عن الجانب التربــــوي والتهذيبي عند كثير من الكتاب للأطفال .

أما شخصية الأمير التي اتخذت صورة الشخصية الرئيسية في الفصل الأول تختفي بانتزاع الرحمة من قلبها .. وبظهور الشخصية الحقيقية رحمة التي تحمل المعاني الإنسانية ، فتحقق الإيهام بالواقع والتي استطاعت بأفعالها أن تعيد الأمير إلى هيئته الإنسانية .. بل وتبطل السحر الذي وقع فيه. وهنا يمكن القول بأن الكاتب تمكن من تصوير الأفعال التي تناسب كل شخصية بأسلوب متناسق يتفق مع معالم الشخصية .

وبما أن الممثل البشرى هو الذي يجسد الشخصية ، فلا شك أن الدور يغلف بشيء من شخصيته ونفسيته وحركاته التعبيرية التي تؤثر في سيكولوجية الطفل ، وتخلق نوعا من العلاقة بينهما تزيد من وعى وإدراك الطفل لقيمة الرحمة والتحلي بها .

كذلك استعان المؤلف بالإيحاءات التعبيرية وتعامل مع الطبيعة المحببة إلى نفس الطفل وصور شرور العالم والحروب التي تحول الحياة البشرية إلى حياة الغابة بوحوشها الكاسرة منتزع من قلوبها الرحمة حتى تعيش بقلوب بلا خوف وبلا رحمة .. بهذا يثير المؤلف في نفوس الأطفال الكراهية للحروب وحب السلام وذلك بتكنيك درامي يتصل عضويا ببناء العمل الدرامي حتى لحظة التحول في نهاية العمل . بعيد تماما عن وسائل الدعاية .. وبعيد عن أسلوب الخطابة والحوار المباشر .

كما تميز هذا العمل باللغة المناسبة للطفل ، لغة واضحة مفهومة بعيدة تماما عن أي ابتذال لفظي ، عبارات حوارية موجزة تحمل في طي معانيها المدلول الإيحائي للقيمة الإنسانية المرغوب توصيلها وهذا من أهم الخصائص

المسرحية حتى لا تجلب الملل للمتفرجين ، بل جعل من الحوار وسيلة إمتاع للمتفرجين .

: (كثيرا ما يضطر المخرج إلى حذف عبارات الحوار الطويلة التي تجعل المسرحية جامدة ، وتنشر السأم بين المتفرجين والأطفال على حق حين يطلبون حوار موجزا لأنه الحوار المألوف بين الناس) (١٧٣) .

فالحوار ينبغي أن يراعى حسن اختياره للألفاظ والعبارات الضرورية ذات الدلالة ويستبعد أي لفظ أو عبارة لا دلالة درامية لها قيمة فنية ، فهذا يجعل الشخصيات أقرب إلى الواقع . منها مجرد أبواق للكاتب .. فكلما اقترب الحوار من عالم الشخصية ، أصبحت أكثر إقناعا للمتفرج بل وأكثر إبرازا للشخصية ، وما تحمله من هدف منشود ، وبالتالي تنشأ علاقة اندماجية بين الأطفال وما يشاهدونه ويسمعونه من الممثلين ويأتي التجاوب العاطفي مع البطل أو البطلة التي يهتمون بما يقع لها من أحداث ، ويؤكد رشاد رشدي هذه الحقيقة :

: (مهما كان الحال فالحوار المسرحي يختلف عن حديث يدور بين اثنين ، إذ هناك حقيقة هامة يجب أن لا ننساها وهي أن الحوار المسرحي ليس مجرد حوار ، إنه جزء من أجزاء الحدث ولذلك فيجب كما هو الحال في أي جزء من أجزاء الحدث ، أن يدفع الحدث إلى التطور .. أن يكشف عن شخصية صاحبه وأفكاره وعواطفه) (١٧٤).

لقد تعامل ألفريد فرج مع اللغة في هذا العمل بحساسية عالية ، مطبقا تقنين عباراته عن اللغة :

: " أن لغة الأدب سواء أكانت فصحى أو عامية ، لها شروط جمالية وتعبيرية ولغة المسرح لها غير هذه الشروط الأدبية العامة شروط خاصة أخرى كلغة الفن من نوع خاص "(١٧٥) "

ويضيف قائلا :

: (أن المسرح يقتضي لغة ذات طابع مركز ومعبر تعبيرا مباشرا بلا تعقيد أو لف أو دوران ..بلا استطراد أو تطويل .. لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة ، فالمتفرج لا يملك الفرصة ليلاحق المعاني في مثل هذا اللون من التعبير .لابد للمتفرج أن يسمع فيفهم على الفور ما يقال لكي يحدث له الأثر المطلوب أن الغموض والإبهام لا يصلحان أسلوبا لمخاطبة الجمهور فوق المنصة ، والجمل المسرحية يحسن أن تكون قصيرة) (١٧٦).

ومن هذا التنظير الذي رصده ألفريد فرج قد توصل إلى أفضل التراكيب اللغوية للغة المسرح، وبتطبيق هذا التنظير على مسرحيته "رحمة وأمير الغابة المسحورة" نكتشف وحدة التنظير والتطبيق عنده ، وامتلاكه للغة المسرحية في هذا العمل الفني . إنه أسلوب ألفريد فرج في أعماله المسرحية لمسرح الكبار ، والذي لم يتخل عنه في كتابته لمسرح الأطفال ، إنها اللغة المسرحية التي اقتنع بها وعبر بها عن أفكاره والتزم بها أمام جمهوره كبارا وصغارا .. تلك اللغة المسرحية التي نادى بها " لغة ذات طابع مركز ومعبر تعبيرا مباشرا بلا تعقيد أو لف أو دوران أو تطويل ، لقد عمد ألفريد فرج بتطبيق هذا التنظير للغة المسرحية في كل ما كتبه للمسرح سواء الكبار أو الصغار .

وإذا انتقلنا إلى مسرحية : "عصفور الجنة" تأليف بيومي قنديل والتي قدمت في موسم٨٩/٨٨ ثم أعيد عرضها على خشبة المسرح العائم في موسم ١٩٩٢ بين عناصر الطبيعة الحقيقية لمكان العرض ويمكن تناولها كعرض مسرحي متميز بالإضافة إلى تحليل بنائها الدرامي .

فقد بنى المؤلف مسرحيته على نسق التوازي من خلال كتلتين متقابلتين

كطرفين للصراع بين الخير والشر في إطار درامي يتسم بالكوميديا الخفيفة ، محاولا إبراز التعادلية بين الخير والشر في الواقع الحياتي ، وهو ما تقتضيه الطبيعة البشرية ، ولإبراز هذه التعادلية بصورة أعمق للنفس البشرية استعان المخرج محمد عبد المعطى في هذا العرض بالممثل البشرى إرضاء للأطفال المشاهدين ، فقد اختار ممثلين كبارا لتجسيد الشخصيات النمطية للخير أو الشر سعد وزوجته نور للخير ، وسعدون وزوجته أم الشعور للشر .. واختار الأطفال ليجسدوا أهل القرية الذين يحترمون قيمة الأرض وزراعتها ، وتجسيدهم للعصافير التي تأتى بالخير والرخاء للشخصية الطيبة سعد ، وتعاقب الطماع سعدون .

ويبدأ العرض باستهلالية غنائية على أنغام موسيقات شعبية خفيفة محببة لنفوس الأطفال الذين يشاركون بتلقائية في ترديد ما يردد من أغان فوق خشبة المسرح ، التي تعبر عن هذا الغناء بحركات استعراضية تجعل الأطفال مشاركين العصافير وأهل الخير في الغناء والرقص ، حبا للنشاط والعمل في البكور . تقودهم نور الطيبة في شكل احتفالي بين العصافير ووسط جمهور الأطفال ، فيأتي ظهورها بين الأنغام العذبة وبالتالي تتضح معالمها النفسية والاجتماعية بصورة سلسة وبسيطة ، سعد ونور الطيبان في منتهى الحزن لقلة البذور لزراعة الأرض لفقرها الشديد ، بينما سعدون أخوه لديه الكثير ويمنع عن سعد المساعدة أو تقديم العون له بتحريض زوجته أم الشعور ويأتي إبراز هذه الدوافع النفسية والاجتماعية .

نور : عمر الدم ميبقاش ميه وأخوك وياك مش هايقصر !!

سعد : إيوه أخويا ابن أمي وأبويا لكن الطبع يا نور متغير ..

بس هنعمل إيه على رأيك يمكن بظروفنا يتأثر ...

إني هاروح له وزي ما تيجي تيجي إنشاء الله زي السكر...
نسعف غيظا ونقيم لبتنا ونرد الدين وما نتأخر!!!

لقد استوحى مؤلف عدد من القصص الشعبية المحلية والعالمية ، وأعاد تشكيل بعض من خيوطها في نسيج جديد ممتع يجمع بين الألفة والطرافة ، فهناك خيط الأخ الذي يغار من ثراء أخيه المفاجئ فيسعى لكشف سره ويحاكى سلوكه الخارجي دون أن يغير ما في باطنه من شر أو فساد ، كما يفعل الأخ في على بابا ، أو قصة مرزوق وتاج الجزيرة ، وهناك أيضا طائر السعادة وفكرة الكنز ، وفكرة صندوق باندورا المليء بالشرور والآلام في الأسطورة اليونانية القديمة ، وهناك أيضا إحالة إلى قصة الشقيقين التي تقدم واحدة منهما معروفا فتجزى ذهبا وفضة .. وتحاكيها شقيقتها الشريرة فلا تصيب إلا الحشرات والعقارب .

: (وقد نظم المؤلف هذه الخيوط في نسق درامي بسيط ، يقوم على مبدأ التوازي العكسي ، ويجسد الصراع بين الخير والشر في وحدتين أو قصتين متوازيتين متقابلتين تحققان في تكاملها بناء المسرحية ومعناها وترتبطان معا ارتباط الظل بالنور) (١٧٧).

وتبدأ القصة الأولى برحلة سعد المحتاج للعون من أخيه سعدون أملا في مساعدته له ببعض البذور لزراعة أرضه ، ولكن أنانية سعدون وبخله وتحريض زوجته يجعله يمتنع عن المساعدة مدعيا هو الآخر الفقر والفاقة .. ويعود سعد من رحلته بخيبة أمل وحسرة نفسية ، ولكن الأمل يراود نور التي تشحذه بالصبر وانتظار فرج الله .. ويأتي اختبار الله بمحنة لسعد ونور في هيئة رياح عاتية حطمت جدران كوخهما البسيط ومزقت ثيابهما البالية ، وسقطت من الفضاء الطيور جريحة متألمة .. تلك العاصفة الثائرة تجسد ما

يجول في أعماق سعد ، فالطبيعة بقواها الخارقة تلتحم مع سعد فيما يتفاقم داخله ، فجاءت لنجدته . لقد عبرت عن ثورتها ثم هدأت وجاء نتيجة هذا الفعل الدرامي المثير الذي استطاع المخرج أن يبرزه بقوة بمؤثرات صوتية توحي بصوت العاصفة والمؤثرات الضوئية المتقطعة كالبرق وحركة الممثلين الدائرية وكأنهم داخل دوامة العاصفة. ثم تساقط العصافير من الفضاء جريحة لشدة الرياح .. ورغم ما أصاب سعد ونور من هلع وفزع وخسائر لبيتهما وما يرتدياه إلا أنهما لم يبخلا على مساعدة تلك الطيور الضعيفة المتألمة .. ويتكاتف سعد ونور في تخفيف آلام العصافير بعمل الجبائر للجرحى وممارسة نور لدور الأمومة في ري العطشان منهم بالماء من بين شفتيها ، فتجسيد دور الأم في مساعدة الصغار ضرورة هامة أمام أعين الأطفال لتجسيد أهمية الأم في حياتهم ولهفتها على الصغار .

ولم يترك موقف سعدون الأناني في نفس سعد ونور الحقد أو الكراهية ، بل إنهما بعد العاصفة وخسائرها الفادحة تطوعا لممارسة عمل الخير والرحمة بالجريح المتألم . ويتنبه العصفور (أحد الأطفال) للسلوكيات الخيرة التي أقدم عليها سعد ونور رغم محنتهما ويتألم لحالهما شاكرا لهما سلوكهما الطيب معه ويتركهما لمواصلة رحلته . ونسمع مع رحيله صوته مغردا في الفضاء الأعلى بين أغصان الأشجار والطبيعة الحية التي تحيط بمكان العرض ، والذي استغله المخرج أفضل استغلال بمؤثراته الصوتية التي بعثت في نفس المتفرج إحساسه بحيوية المكان المفتوح على شاطئ النيل ويحيط به الأشجار من كل جانب ، وفجأة يتعالى صوت العصفور فيخدع المخرج المتفرج الذي يرتفع تلقائيا ببصره إلى أعلى ، ومع هبوط البصر لا يجد العصفور على خشبة المسرح أنها حيلة من المخرج نترك للمتفرج فرصة لإطلاق عنان خياله بين

أجواء الفضاء وكأنه يتعايش مع الحدث في الواقع الحي . ويعود المخرج إلى توظيف هذا الخيال مرة ثانية مع عودة عصفور الجنة بالبذور التي يحتاجها سعد ونور ، من يعمل الخير يجنى الخير .. العصفور وحوله العصافير الأخرى تأتى بالخير والرخاء لسعد ونور ، اللذين يعملان بجد ونشاط حتى أثمرت الأرض ثمرتين ضخمتين أشبه بثمار البطيخ ، ولكن هذه البذور هي دلالة رمزية على أهمية الزراعة والخير الناتج عنها ..

إن عصفور الجنة هنا من المخلوقات الخارقة التي تأتى بالخير للمحتاج دون أن نعرف من أين أتى بهذه البذور التي تأتى بمثل هذه الثمرات الضخمة الحجم المليئة بالكنوز .

وفي مقولة أخرى عن التصور الأسطوري للطيور يقول عبد الحميد يونس : " أن هذه الطيور قد اتخذت رمزا لصفة أو قدوة والراجح أنها امتداد لبعض التصورات الأسطورية القديمة فمن شأنها أن تغير مجرى الأحداث ".

إذا فقد مزج المؤلف الواقع بقوى عصفور الجنة الخارقة التي جلبت الخير لفاعل الخير ، ويأتي الخير بحجم هائل ليثير دهشة المتفرج نحو قيمة الخير ويثير الطفل إلى مثل هذا الفعل القيم مستهدفا من ذلك بث الخير في النفوس ، خاصة بعد أن شق سعد الثمرتين ليعثر على أغلى الجواهر واللآلئ التي شارك فيها أهل قريته، بل ولم يحرم المخرج هنا جمهور الأطفال فقد شاركهم مشاركة فعالة في الحصول على نصيبا من هذا الخير حيث ألقى الممثلون بأكياس من الحلوى لأطفال الصالة الذين تعالت صيحات فرحتهم بصورة احتفالية وعلاقة اندماجية بين الخشبة والصالة وكان خير الكنز عم الجميع :

ثم يأتى فاصل الاستراحة استعدادا لتبديل حال سعد ونور ، وأيضا ترك فرصة للجمهور تخيل هذا الحال لسعد ونور بعد جنى الخير والثراء .

إن كثير من كتاب الدراما لا يمانعون في وجود فواصل استراحية ، فالمتفرج يحتاج أثناء وجوده بالمسرح إلى فسحة من الوقت ولو قصيرة ، ليخفف من توتره أو يغلق على ما رآه منذ قليل (١٧٨).

ويبرز الديكور تبديل الحال من كوخ إلى قصر عظيم وملابس فاخرة ومشاركة أهل القرية فيما وهبهما الله من خير نتيجة لسلوك الخير والعمل الزراعي في الأرض . هنا يؤكد المؤلف والمخرج معا قيمة العمل الزراعي وما يجنيه صاحبه من رخاء ، فالثمرتان هما جنى عناء سعد وأهل القرية في زراعتهما ، وفي لحظة ثراء سعد ونور يبدو حال سعدون وأم الشعور بالنسبة لهما في قمة الفقر ، وكما فعل قاسم في بحثه عن سر ثراء أخيه على بابا يبحث سعدون وراء سعد ونور بنفس شريرة ما زالت على طبعها ومعه أم الشعور ممتلئة حقد وكراهية لتبديل حالهما .

وفي الوحدة الثانية دلالة الاسم الذي يتشكل من مقطعين الأول :

: (يكرر اسم الشقيقين الطيب (سعد) أما التالي (دون) فينفي معنى (سعد) فيصبح (دون سعد) أو يعنى الدون المنحط) (١٧٩).

ومع توصل أم الشعور إلى الحقيقة وتصر على ممارستها مع أول زعبوبة تهب ، ولكن الزعبوبة لا تأتى ، فتتحايل على الطبيعة في محاكاتها باصطناع زعبوبة بملاءة سرير بمساعدة زوجها سعدون وهما في لهفة ولكن محاكاة الزائفة للطبيعة لا تأتى بالعصافير ، والشر والطمع يملان أعماقها وبلا شفقة أو رحمة يسقطان العصافير بالنبال ، وتقوم أم الشعور بكسر أجنحة الطيور لعلاجها ثم ترغمها على الرحيل للإتيان بالبذور مثلما فعلت مع سعد ونور .. وهكذا يجلب الفعل الدرامي النابع من الشخصية الشريرة سخرية الأطفال الضاحكة من الطمع والشر اللذين يدفعان بصاحبها إلى محاكاة الطبيعة لتحقق

أطماعها . ولكن المؤلف يوظف هذا الفعل الشرير لتحذير الأطفال في عدم محاكاة أم الشعور بصيدها رحمة بمخلوقات الله الضعيفة .فهناك الكثير من الأطفال الذين يمارسون مثل هذا الشر دون مبالاة بما يرتكبونه أو ما يجلبونه من ألم لمثل هذه الطيور .

وبعد العودة تشرع أم الشعور في تنفيذ أو محاكاة سيناريو قصة سعد ، محاكاة خارجية تفرغها من معناها .. ويحتل التجربة الحقيقية إلى مسخ مشائه ، وإلى لعبة (برليسكية) مصطنعة تثير الضحك والسخرية وتقلب القيم الإيجابية إلى نقيضها (١٨٠).

فالفعل يأتى مغلفاً بالشر لأن عمل الخير لا ينبع إلا من أعماق فاعله ، وهكذا ما يؤكده المؤلف بالفعل الدرامي الذي تقوم به أم الشعور من تحطم أجنحة العصافير بيدها فتجلب لهم الألم واصطيادهم لهم طالما أن الزعبوبة المصطنعة لم تأت بهم . وحين تطالبهم ببذور الرخاء . ولم يصبر سعدون وأم الشعور ، فيقومان باصطيادها بالسهام ، فتسقط جثثا ويحصل سعدون على البذور ملطخة بدماء العصافير البريئة ، فيحول فعل القتل البذور إلى ثمرات ضخمة في حجم ضخامة الشر الذي وقع من سعدون وزوجته ، ويخرج من الثمرات شرور وحشرات وأفاعي تحيط بسعدون وأم الشعور .. هكذا جنى الشر شرا على نفسه ، ولا يثير هذا الشر أي شفقة من الجمهور بل يصيبهم وابل من الضحك على عقابهما .

: (هكذا تتحول المسرحية بشقيها إلى ترجمة درامية للمثل الشعبي القائل "اللي يزرع الخير يجنى الخير واللي يزرع شر يجنى شر " وحين يكتمل التجسيد الدرامي والمسرحي لهذا الممثل الشعبي الذي يتخذ الزراعة رمزا للفعل البشرى عامة بوجهيه الإيجابي والسلبي ، تنمو المسرحية نحو

المصالحة) (١٨١).

المصالحة التي تتم بين الخير والشر ويندم الشر على فعله المنحط بعد أن يتسامح مع الخير .

ولقد استغل المخرج الممثلين الكبار والصغار كل في المكانة التي تلائمه ، الكبار هم الواعون المدركون لأفعالهم والذين ينبغي أن يتخذ منهم مثلا أعلى مثلما جاء تجسيد سعد ونور الذين جسدا الهدوء والشفقة وعذوبة الطبع وعطف الأمومة وإغاثة المحتاج وهي عادات كثيرا ما تلمس مشاعر الفتيات فيتخذون من نور مثلا أعلى لهن ، وهنا نعترف للمؤلف والمخرج بأنهما قادا الأطفال إلى السمو والكمال ، فتلك الحبكة الدرامية التي نسجها المؤلف من بعض الحكايات الشعبية ولكن بحرص منه على تماسك النسيج الدرامي من حدث لحدث تراكمت الأحداث في نسق درامي سلس تماما عن التعقيد ، وذلك من خلال التجسيد الدرامي البسيط الذي دفع الأطفال إلى المشاركة التلقائية بكل فرح وسعادة ، حين جنى سعد ونور الخير والرخاء فكانت المشاركة هي تعبير عن رضاهم وسعادتهم بما تحقق لسعد ونور ، أما ما جناه سعدون وأم الشعور من شرور وندم وهبوط من الثراء إلى الفقر فهو عقاب وجزاء للطامعين ، فلم يتأثر الأطفال لحالهما بل أثار سخريتهم وضحكهم ، ورغم ذلك لم يفرح سعد الطيب لحال أخيه فيفتح له بيته بكل حب وعطاء :

سعدون : أنت عارفنى يا سعد .

سعد : طبعا .. أنت أخويه سعدون أبن أمي وأبويا .

سعدون : يعنى ناسي الأسية .

سعد : يا راجل أتفضل ، ادخل .. واقف بعيد ليه .. هو أنت غريب .

هكذا تمت المصالحة بينهما ويدخل سعدون بيت سعد بلا شرور وأطماع ،

صورة صحية لعلاقة الأخوة ورغم عامية اللغة في هذا العرض إلا أن المؤلف حرص غ‍تبا في المحافظة على لغته من الألفاظ المبتذلة . ورغم جهد المؤلف في انتقاء ألفاظه وعباراته ، ورغم الإيقاع المنغم الذي حققه من الجرس الموسيقى ما بين المقاطع معتمدا على السجع اللفظي ، إلا أنه أحيانا أدى به إلى الوقوع في محظور العبارات الطويلة والاسترسال وهذا قد يعوق الطفل عن المتابعة .

ــ أم الشعور في صفحة (٣) للنص : ما أنت اللي مشيت ورا نور .. الصباح يا نور .. خليك بقى ماشى وراها ..

ــ سعد في صفحة (٥) للنص : ما أنشي متصور ح أقف قدامه إزاي ، ولما ح أقف ح يبص في وشى ولا ح يدير وشه الناحية الثانية .. ولما أمد له إيدى ح يسلم عليَّ ولا ح يسيب إيدى ممدودة في الهواء ... ولو سلم ح يسلم بنفس ولا بطراطيف صوابعه ....

وهناك الكثير من هذه النماذج تتخلل صفحات النص ١٣ ، ١٧، ٢٠ ... الخ مرة بالتطويل الذي يرفضه المسرحيون كلغة مسرحية ومرة باللف والدوران .. وفي هذا يقول رشاد رشدي :

: (بعض المسرحيات تستخدم لغة عامية لها دلالتها ولعل هذا يفسر كيف أن بعض المسرحيات رغم أنها مكتوبة باللغة العامية تستطيع أن تصور من خلجات النفس والفكر ما لا تقوى عليه مسرحيات أخرى مكتوبة باللغة الفصحى على أن المسألة ليست مسألة عامية أو فصحى .. وقد يقول البعض أنها مسألة لغة المسرح) (١٨٢) .

بينما يقول الفريد فرج في هذا الأمر :

: (أن الجمل الطويلة والتراكيب المعقدة تنهك الممثل وتحط من قواه ،

وتستفيد من جهده المخصص للتمثيل والتعبير فوق المنصة، فيقوم بالتمثيل بنصف روحه) (١٨٣) .

وتطرح نهاد صليحة رأيا في لغة عصفور الجنة :

: " كانت لغة العرض الشعرية راقية على بساطتها منغمة موقعة دون رتابة تنأى عن التجريد والتعقيد وتسعى إلى البساطة والتجسيد كانت عامية تتفتح على الشعر الراقي من ناحية أخرى "(١٨٤) .

إن الحوار المسرحي يعتبر هو شريان المسرحية فهو يعبر عن شخصياتها نفسيا واجتماعيا ، ونجاحه يرتبط إلى حد كبير بمدى موافقته لمستويات الأطفال في إطار قدراتهم اللغوية . فالحوار هو أداة التخاطب في المسرحية ، ومن خلاله تتكشف رؤية الكاتب المسرحي وتجرى أحداث المسرحية وتتجلى أدق تفصيلاتها الشخصية .

أتضح من هذا الفصل أن البناء الفني في المسرحيات التي تناولتها يقوم بدور العمود الفقري بكل الأحداث والمواقف ، باستثناء مسرحية "رحمة وأمير الغابة المسحورة" فكانت رحمة هي البطلة وهذا يدل على أن الوعي الكامل داخل المؤلفين يدفعهم – ربما دون أن يعوا ذلك – إلى اعتبار الولد هو محور الأحداث في حين البنات يقمن بدور شبه ثانوي وكأنهن مجرد كويكبات تدور في فلكه .

ومن هذا المنطق كانت الحبكة المسرحية بمثابة مسايرة للمغامرات أو المآزق التي يقع فيها البطل ، وفي أحيانا كثيرة كان الجانب التربوي مجرد تعليق أخلاقي من الكبار على ما يدور ، دون أن يكون ذا وظيفة درامية فعالة في السياق ، لكن من المعروف أن الحبكة في أدب الأطفال بصفة عامة لابد أن تتميز بالسلاسة والبساطة حتى يصل المضمون التربوي والأخلاقي والدرامي

بسهولة ويسر إلى عقل الطفل ووجدانه ، لكن السلاسة والبساطة لا تعنيان الركاكة والسذاجة والسطحية ، كما في مثل صحح وجميلة ، وسمسم وحمادة ونانا ، وشقاوة سمسم .

فقد كانت الحبكة مفككة بحيث يمكن حذف بعض المواقف أو إضافة أخرى دون أن يتأثر الشكل الفني للمسرحية .

ولعل هذا راجع إلى تصور بعض المؤلفين أن الأطفال لا يعون جماليات الشكل الفني والبناء المتماسك فيقدمون ما يحبون أن يقوموا بتوصيله دون مراعاة لهذه الضرورات الفنية .

وهم بذلك لا يدركون أن الإحساس بجماليات الشكل الفني عند الأطفال إحساس فطرى وليس بالضرورة إحساس واعي كما هو عند الكبار . وبالتالي فإن المسرحية التي تفتقر إلى الحبكة المتقنة من شأنها أن تجعل الأطفال يشردون بعيدا عن المغزى المقصود توصيله من المسرحية ، أو ربما انصرفوا عن العرض بالثرثرة بينهم أو أي مظهر من مظاهر عدم التفاعل مع العرض المسرحي .

أما بالنسبة للحوار الدرامي في مثل هذه المسرحيات فكثيرا ما كان يدور في دوائر مفرغة ، إذ أن الكاتب يشعر بأن مضمونه الخلقي والتربوي لن يصل إلى الأطفال إلا بهذا التكرار أو بالتأكيد الممل ، غير مدرك أن توقف الأحداث وإعاقة الإيقاع من شأنه أن يضعف الإثارة الجمالية والفنية داخل الطفل لأنه سيشعر أن بعض فقرات المسرحية عبارة عن دروس مملة من النوع المباشر الذي لا يتقبله بسهولة ، ونتيجة لذلك فإن كثيرا من مفردات الحوار يخلو من الإيقاع الجذاب والجماليات اللغوية ، برغم أن اللغة العربية دون اللغات الأخرى زاخرة بالمترادفات التي تساعد الكاتب توصيل الإحساس بأحسن صورة يتخيلها

، لكن الأسلوب التقريري المباشر جعل بعض أجزاء الحوار وكأنها خلايا ميتة في جسم المسرحية .وذلك برغم وفرة الدراسات التربوية التي ترصد القاموس اللغوي بألفاظه وتراكيبه وعباراته التي تتفق مع كل مرحلة عمريه .

وأخيراً .. لابد أن نلتمس لهؤلاء الكتاب الرواد العذر لأنهم كتبوا لمسرح الطفل دون أن تكون هناك تقاليد راسخة ومسبقة تحدد لهم معالم الطريق ، ولذلك لجاءوا إلى المنهـــل الذي يعتمد عليه أي رائد في مجـــاله وهو منهج المحاولة والخطأ ، وإذا كان هذا البحث يلقى الأضواء على السلبيات الجمالية والفنية والدرامية .فإنه يطمح إلى التخلص منها في المستقبل حتى يصبح لدينا مسرح للطفل يستطيع أن يقف على قدم المساواة مع نظرائه في عالم الحضارة .

خـــاتمـــــة

من المعروف أن مسرح الأطفال من الأدوات الفنية والدرامية الممتعة والمثيرة في مجال ترسيخ المضامين الإنسانية والقومية في وجدان وفكر الأطفال منذ مرحلة مبكرة في حياتهم . والمثل العربي الشهير " هو التعليم في الصغر مثل النقش على الحجر " صحيح تماما في مجال المسرح ، وإن لم يكن تعليميا مباشرا بالأسلوب التقليدي ، وبرغم هذه البديهية فإن معظم المسرحيات التي تناولتها المؤلفة بالدراسة والتحليل لا تهتم كثيرا بقضايا الانتماء إلى الوطن بصورة مثيرة وجذابة ، بل يعتمد المؤلف على إضافة أغنية أو أغنيتين في داخل العرض وغالبا ما تدور المحاولة مقحمة لا مبرر لوجودها لأنها دخيلة على النسيج الدرامي للنص المسرحي .

وإذا كان معظم المسرحيات تركز الأضواء على التناقض بين الخير والشر . وهذه ظاهرة طبيعية ، لكنها تلجأ أو تقع في محظور التقرير المباشر الذي يصل أحيانا إلى استخدام إحدى شخصيات العرض لكي تكون المتحدث الرسمي بلسان المؤلف ، وهذا يدل على عدم تمكن المؤلف من توظيف الإمكانات الدرامية من تجسيد وإيحاء وتلميح وإسقاط واستعارات ورموز وصور تخلق الجو الذي يتشربه الطفل بمتعة وإثارة ، بعيداً عن تلقي درسا مباشرا في الفروق المعروفة بين الخير والشر ، فقد خلق الله عز وجل الإنسان وفي داخله طبيعة فطرية تدرك ما هو شر وما هو خير ، ما هو حرام وما هو حلال .. وبالتالي فإن الطفل ليس في حاجة حقيقية إلى التعرف على هذه الفروق بطريقة تقريرية مباشرة ، ولكنه في أشد الحاجة إلى المرور بتجربة سيكولوجية درامية ممتعة تعيد صياغة فكره ووجدانه تجاه هذا المضمون أو

ذاك . وهو ما كانت معظم المسرحيات تفتقر إليه لأن المؤلفين انحازوا إلى الجانب السهل والمباشر في التعبير وتركوا التكوين المركب للنص المسرحي الذي من شأنه أن يصبح جزءا عضوا من كيان الطفل ، خاصة إذا وضعنا في اعتبارنا أن الفن هو مصدر من مصادر المعرفة والتربية للطفل كأداة متميزة تملك مالا تملكه الأدوات الأخرى من المعرفة التقليدية .

ولعل هذه الدراسة تكون قد رسمت خريطة شبه تفصيلية لقضايا دراما الطفل من خلال مسرح الطفل في مصر سواء على مستوى الفكر أو الفن ، ومن خلال هذه الدراسة نستطيع أن نضع المعالم الآتية على الطريق الذي يمكن أن يشقه هذا المسرح نحو المستقبل . خاصة وأن هذا المسرح يعانى الآن من الأزمة المسرحية بصفة عامة ، فالنصوص التي تقدم قليلة للغاية وذلك على النقيض من الفترة التي اختارتها المؤلفة للدراسة (١٩٦٦ : ١٩٩٠) ومن هذه المعالم ما يمكن تأكيده وإبرازه على النحو التالي :

ـ لابد من التعرف على سمات كل مرحلة عمريه بجميع جوانبها الانفعالية والثقافية والاجتماعية والحركية واللغوية واحتياجاتها التي تختلف باختلاف هذه المراحل ، خاصة وان لكل مرحلة عمريه تحتاج إلى تكنيك درامي خاص يساعد المؤلف على توصيل النص إلى الطفل بسهولة حتى في المرحلة المبكرة أو مرحلة ما قبل المدرسة ..

ـ وكذلك المراحل العُمرية المختلفة حتى نصل إلى مرحلة الطفولة المتأخرة أو مرحلة المرهقة والنضج وهي المرحلة التي تفتقد الأعمال التي تتواءم مع سماتها وخصائصها . بل تعتبر مرحلة ضائعة وتدور في حلقة مفزعة ما بين أعمال الكبار وأعمال الصغار بحيث يتعذر أن نعثر على أعمال مسرحية موجهة إليها بصفة خاصة ، برغم أن هذه المرحلة العُمرية هي

مرحلة حرجة بطبيعتها ، فيها تتكون الملامح والخصائص المميزة التي قد تترك بصماتها على المراهق طوال حياته بعد ذلك ، فهي تكاد تكون عنق الزجاجة الذي يمكن أن يخرج منه المراهق ناضجا واعيا أو يفتقد تماما إلى مثل هذه الضرورات التي يجب أن يتسلح بها في مستقبله .

ــ والعرض المسرحي لا يجب أن ينتهي بمجرد إســــدال ستار الختام ، بل لابد أن يترك في أعمـــاقه ومســـتودعه الذهـــني قـــــــــيماً وأفكاراً يتعايش فيها مستقبلاً ..

فإذا كانت إثارة الأطفال بالتعليقات أثناء العرض على خشبة المسرح ترفع من وعيهم المبكر في استيعاب القيم التربوية وأيضا جماليات الشكل الفني ، ولذلك يفضل حضور الطفل للعرض أفضل من مشاهدته من خلال أجهزة الأعلام وفي مقدمتها التلفزيون الذي يمكن أن ينقل العروض المسرحية على شاشته لإتاحة الفرصة للأطفال الذين لم يذهبوا إلى المسرح للاستمتاع بهذه المسرحيات ، وفي كلا الأمرين يجب مناقشة هذه المسرحيات بعد عرضها في التلفزيون من خلال خبراء تربويين ونقاد فنيين يستطيعون بأسلوب سلس أن يجعلوا الطفل على اتصال حميم بالعرض المسرحي .

ــ ولا بد من التركيز على أن مسرح الطفل هو في حقيقته امتداد لمنهج اللعب التخيلي الذي يشبع حاجات الطفل الإبتكارية الخلاقة ، لان النص المسرحي المعروض لا يعتمد فقط على الإرسال ، بل يمكن من خلال الاستقبال الوارد من الأطفال المشاهدين . وهذا التفاعل الحي بين المنصة والقاعة من شانه أن يشعر الطفل أنه ذاهب إلى ممارسة مثيرة هو عضو إيجابي فيها وليس مجرد مشاهد سلبي يتلقى التعليمات والحكم والأمثال ، وغير ذلك من الوسائل التي تحيط الطفل بقيود الأوامر والإحباطات التي يجب أن يتخلص منها

بمجرد دخوله المسرح ، الذي يفترض فيه أنه المكان الذي ينطلق فيه بخياله وأحاسيسه نحو كل ما يجب ويرغب .

ــ ومن المهم أيضا التعرف على اسقاطات الطفل الرمزية على الأشياء الطبيعية حتى يستفيد بها المهتمون بالكتابة للطفل ، إذا أن الدلالات الرمزية للموجودات عند الأطفال لابد أن تختلف عنها عند الكبار ، وإذا كان الكاتب بالضرورة من الكبار ، فلابد أن يتمكن من هذه الدلالات الرمزية عند الأطفال حتى يستطيع أن يستخدم لغتهم الإشارية ، وبذلك ينجح في خلق العالم الفكري والفني الذي يأنسون إليه بحكم انتمائهم إليه ، وهذا جزء من وظيفة اللعب التخيلي الذي يساعد الطفل على القيام بعدة عمليات : معرفية ولغوية واجتماعية ونفسية ، يمكن الاستفادة بها في استكشاف قدرات الطفل وموهبته الإبتكارية .

ــ وتجربة حضور العرض المسرحي عند الطفل هي في حقيقتها تجربة تساعده على أن يتحرر من الإحساس بالذنب واللوم والقهر والخوف ، وترسخ إحساسه بالانتماء واحترام الذات من خلال تعميق وعيه داخل مجتمع يدرك ملامحه بالتدريج من خلال مشاهدته لمسرحية بعد أخرى .

ــ فالتجربة المسرحية في حقيقتها هي أسلوب قادر على أن يخلق من المتفرجين نواة صلبة للمستقبل ، وتجسد صورة للغد المجهول الذي يتشوق إليه الطفل في عالمه السحري ، وتزوده بطاقة مستمدة من الوعي والثقة بالنفس دون غرور ، وتشبع حب الاستطلاع والاستكشاف وغير ذلك من الخصائص التي تميز الأطفال جميعا ، والتي يجب أن تنمو دون فرض من الكبار عليهم ، سواء في اللعب أو القراءة أو التعليم أو التثقيف ، إذ يجب أن يكون توجيه الكبار بأسلوب رقيق وغير مباشر ولكنه فعال ، عندما يكون

زاخرا بالحب والحنان .

ــ ولا شك أن أسلوب الحوار في العرض المسرحي عندما يكون ناضجا ، يمكن أن يشكل حواراً يُتَبَع في الحياة اليومية ، خاصة وإننا نعاني في مصر من أسلوب التربية القائم على انعدام الحوار الديمقراطي بين الكبار والصغار ، وهو الحوار الذي يمكن أن يولد أفكاراً وآراءً جديدة دون تعسف من طرف لطرف آخر . وبذلك يصبح الحوار المسرحي وما يحمله في طياته من قيم ومعرفة أكثر الأنشطة الإيجابية بتعميق وعى الطفل وتكوين شخصيته ، وربطه وانتمائه لوطنه .

ــ وإذا كان مسرح الطفل يلجأ في كثير من الأحيان إلى الأسطورة أو الخيال ، فإنه لا يعنى انه هروبا من الواقع ، بل هو مواجهة للواقع في كل صوره الجوهرية ، لأنه يوجه الطفل إلى سلبيات الواقع من خلال تجربة درامية ممتعة وليس بالوعظ والإرشاد ، بل أن إيقاظ الإحساس عند الطفل بالتقنيات الجمالية للمسرح وتأثيرها الفعال الإيجابي على طاقات الطفل الإبداعية ، بل ومشاركة الطفل في خلق وابتكار هذه الجماليات ، من شأنه أن يجعل الطفل أعمق فهما للواقع ، واكثر قدرة على صياغته لصالحه . فالمسرح يساعد الطفل على الانتماء إلى الجماعة والتعاون معها ، وبالتالي يستطيع مع أقرانه أن يواجه الواقع لا أن يهرب منه كما قد يتصور البعض .

وإذا كانت التسلية والترفيه من أهم أهداف مسرح الطفل فإنها تسلية لمواجهة الواقع وتفسيره ، وبالتالي فهي لعب جاد من الطراز الأول ، فقد تتقمص هذه التسلية ثوب التمثيل أو المواقف العفوية مما يفجر طاقات الإبداع والابتكار عند الطفل ، ذلك أن التحرر العقلي والخيال الناضج والتوافق النفسي والاجتماعي الذي يستمتع به الطفل في مشاهدة العرض المسرحي المتقن ،

يمكن أن ينضج شخصيته دون أن يشعر ، لأن متعته بالتسلية تفوق أي اعتبار آخر ، كذلك فإن المسرح يشبع خيال الطفل الذي يجده متجسدا أمامه على المنصة ، وأيضا يخفف من قلقه وتوتره ، ويمنحه فرصة للتنفيس عن مكبوتاته ، وبالتالي يصبح قادرا على مواجهة الحياة بمشاكلها المضادة .

والحرص على إشراك الطفل في العرض المسرحي وإتقانه لدور ما يزيد إحساسه بأهمية دور الفرد في المجتمع ، ذلك أن هذا اللعب المسرحي نوع من التقمص والتعبير عن النفس بالصورة التي يعشقها الطفل بطريقة إيجابية ممتعة . ففي هذا المجال يشعر الطفل بتنظيم احساساته ومكونات شخصية وهو يمثل ويعبر عن مخاوفه وأحلامه وتطلعاته لخبرات جديدة لم يكتسبها من قبل . وهذا المنهج يتجاوز أسلوب الثواب والعقاب في التوجيه والإرشاد وهو أسلوب ثبت عقمه خاصة في العصر الحديث .

أما إذا كان العرض يقوم به الكبار ، فإن الطفل لديه القدرة على المشاركة في انفعالاتهم ، مما يؤدى إلى اكتساب الطفل سلوكا وقيما من الشخصية التي يتوحد معها ويحاكى أفعالها برغم المسافة العُمرية الكبيرة بينه وبين من يقوم بأداء الدور ، وهي مسافة عمريه تتلاشى في ثنايا اللعب الدرامي لأنه طريقة للتعرف على العالم الذي يعيش فيه الكبار والصغار على حد سواء ، ومن هنا كانت ضرورة أن يعتني كتاب المسرح بالنماذج والشخصيات التي تتجسد في العمل الدرامي ، حتى يتمكنوا من تحديد أثرها على انطباعات الطفل وتحديد قيمة ومعاييره ، ودون أن يفلت القياد من أيديهم . فإذا كان المسرح يعلم الأطفال أسرار القيادة الناجحة الناتجة عن لعب الأدوار ، فليس أقل من أن يمتلك المؤلفون القدرة على مثل هذه القيادة والتوجيه الفني وغير المباشر .

ومن المفروض أن يدرك كتاب المسرح أن مسرح الطفل هو تجربة

سيكولوجية أعمق تأثير فيه من أثر مسرح الكبار من مشاهديه بصفة عامة . وبالتالي فإن أي أثر سلبي لا يدركه الكاتب أثناء تأليف المسرحية قد يحدث آثارا في نفسية الأطفال قد لا يتخيلها .

ـ من هنا كانت الصعوبة الكامنة في الكتابة لمسرح الطفل ، لأنه يفترض في الكتاب لمسرح الطفل أن يمتلك ناصية اللغة التي يفهمها الطفل ، وهي لغة قد تكون أشد اختلافا من الفروق الموجودة بين لغة أجنبية ، وهذا يؤدى بنا إلى قضية المترجمات الأجنبية في مسرح الطفل ، فلابد من اختيار النصوص التي تلائم طبيعة أطفالنا سواء على مستوى المضمون التربوي أو الشكل الفني . فليس كل ما يقدم على مسرح الطفل في الخارج يصلح لمسرح الطفل المصري . وبصفة عامة فإن ما يكتب للأطفال يجب أن يكون مقنعا فكريا وفنيا، فالطفل ليس على استعداد أن يقتنع بأي شئ يقدم له وهو ما يتصوره كثيرون خاصة وأن طفل العقد الأخير من القرن العشرين يتعامل مع الكمبيوتر والأجهزة التكنولوجية المعقدة ، ولن يتقبل أي نص مسرحي يشعر فيه بالاستهانة بعقله ، فإذا كانت القيم الإنسانية الراقية كالعدل والصدق والشجاعة والأمانة ... الخ ... لا تتغير بتغير الزمن ، فإن طريقة تجسيدها دراميا في النص المسرحي تختلف من عصر لآخر ، فما كان يتقبله طفل الستينات قد يرفضه طفل التسعينات ، وهنا تساعد الدراسات السيكولوجية الجديدة في محاولات الوصول إلى عقل الطفل وقلبه .

ويتحتم على كتاب مسرح الطفل أن يختاروا النماذج التي تجسد القيم المرغوبة التي تثير أحاسيس الدفء والإشباع العاطفي ولكن بأسلوب ناضج يصل إلى مرحلة الإشباع العقلي وتنمية الفكر وتوسيع المعرفة وتعميقها ، ذلك أن الإشباع العاطفي الذي هو بمثابة التوازن النفسي لا يغنى عن الإشباع

العقلي،فكلاهما الدعامتان اللتان ينهض عليهما البناء الناضج لشخصية الطفل.

ويمكن لمسرح الطفل أن يقدم مناهج فكرية وفنية لإعادة النظر في أسلوب التعليم الذي يؤدى إلى تعطيل ملكات الطفل ووعيه ويعوق قدرته على التفكير الخلاق الخاص به .

ومن الواضح أنه يتحتم على مسرح الطفل أن يكون بالمرصاد لكل محاولات الجمود الفكري التقنين الانفعالي .

وترجو هذه الدراسة أن تكون مقدمة لأبحاث أخرى في مجال مسرح الطفل الذي يعتبر مجالا بكرا بمعنى الكلمة . فقد ثبت أن ما قدم للأطفال من تجارب مسرحية يثبت فقر التجربة التي تحتاج إلى مزيد من التأصيل والتعميق ، وغني عن الذكر ، أن فن المسرح يعد ضرورة من ضرورات التكوين العقلي والنفسي والعاطفي عند الطفل وخير أسلوب لتنمية الخيال والإحساس الجمالي عنده ، وكذلك تعميق القيم الاجتماعية والدينية والقومية والمثل الإنسانية العليا الضرورية لأطفال اليوم أو شباب الغد .

قـــائمة

هوامش الدراسة

* <u>هوامش الفصل الأول</u> :

[١] عباس محمود العقاد : خلاصة يومية (بيروت . دار الكتاب العربي ١٩٧٠) ص ٢٥ .
[٢] لوسى يعقوب : الطفل والمجتمع (القاهرة . مكتب المحبة ١٩٨٩) ص ٣٧ .
[٣] وينفريد وارد : مسرح الأطفال – ترجمة : محمد شاهين الجوهري (القاهرة . الدار المصرية العامة للتأليف ١٩٦٦) ص ٣٢٢ .
[٤] جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي . ترجمة نهاد صليحه (القاهرة . الهيئة العامة للكتاب. ١٩٩٤) ص ٢٣٩ .
[٥] المرجع السابق :ص ٧٣ :٧٤ .
[٦] مسعود عويس : دراسة حول مسرح الطفل في التربية المتكاملة للنشء (القاهرة . الهيئة العامة للكتاب . حلقة دراسية ١٩٧٧) ص ٣٧ :٥٤ .
[٧] عبد السلام عبد الغفار : الابتكار (القاهرة . صحيفة التربية . العدد الأول . نوفمبر ١٩٦٤).
[٨] حامد عبد العزيز الفقي : دراسة في سيكولوجية النمو (القاهرة : عالم الكتب ١٩٧٤) ص ١١١ .
[٩] فيولا الببلاوى : الأطفال واللعب (القاهرة .عالم الكتب ١٩٧٩) ص ٧٣٥ .
[١٠] سوزانا ميللر : سيكولوجية اللعب . ترجمة : رمزي ياسين (القاهرة . الهيئة العامة للكتب ، ١٩٧٤) ص ٢٩١ .
[١١] يعقوب الشارونى : الدور التربوي لمسرح الطفل (مجلة الفيصل . العدد ٧ / يناير ١٩٧٧) ص ١٠٥ .

[١٢] محمد عماد الدين إسماعيل : الأطفال مرآة المجتمع (الكويت . عالم المعرفة . مارس ١٩٨٦) ص ٣١٣ .

[١٣] المرجع السابق : ص ٣١٥ .

[١٤] جوليان هلتون : مرجع سابق ص ٧٨ .

[١٥] آراء وخبرات العاملين بمسرح الطفل في مصر (المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ١٩٧٩) . ص ٣٧ ، ٣٨ .

[١٦] وينفريد وارد : مسرح الأطفال : مرجع سابق ص ٢٥٩ .

[١٧] محمد عبد المعطى : مسرح الطفل بين الجمالية والتربوية (مجلة المسرح . العدد ٢١ - ١٩٩٠) ص ٢٦ .

[١٨] جوليان هلتون : مرجع سابق . ٧٣ .

[١٩] عبد التواب يوسف : الطفولة والقيم (القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٥ حلقة دراسية) ص ١٠١ .

[٢٠] جيروم كاغان : أطفالنا كيف نفهمهم . ترجمة عبد الكريم نصيف (دمشق . وزارة الثقافة ١٩٧٩) ص ٣٥- ٣٦.

[٢١] جوليان هلتون : المرجع السابق ص ٧٩ .

[٢٢] جوليان هلتون : المرجع السابق ص ٧٩ .

[٢٣] جيروم كاغنا : مرجع سابق ص ص ٣٧ : ٤٨ (بتصريف) .

[٢٤] المرجع السابق ص ٤٦ .

[٢٥] بيتروبروك : أربعون عاما استكشاف المسرح . ترجمة : فاروق عبد القادر (الكويت عالم المعرفة ١٩٩١) ص ٣٢٥ .

[٢٦] مصطفى المسلمانى : بحث التشريع وحماية القيم التربوية في ثقافة الطفل (القاهرة حلقة دراسية ١٩٨٥) ص٦١ .

هوامش الفصل الثاني :

[٢٧] سادلر : العقل الباطن . ترجمة عباس حافظ (القاهرة . دار الطباعة والنشر ١٩٤٦) ص ص ٢٩ : ٣٣ بتصريف .

[٢٨] إبراهيم حمادة : هوامش في الدراما والنقد (القاهرة . الهيئة العامة – ١٩٨٨) ص ١٢٧ .
[٢٩] المرجع السابق .
[٣٠] المرجع السابق ص ٦٦ .
[٣١] على الحديدي : من أدب الأطفال (القاهرة . مكتبة الأنجلو ١٩٦٧) ص ٦٣ .
[٣٢] مارى ولورانس فرانك : كيف تساعد أبنائك . ترجمة . سميرة عزام وآخرون (بيروت . مكتبة المعارف ١٩٦٠) ص ٣٤٩ .
[٣٣] جوليان هلتون : مرجع سابق ٢٤٦ .
[٣٤] مارى ولورانس فرانك : مرجع سابق ص ٣٥.
[٣٥] محي الدين أحمد حسين : التنشئة الأسرية والأبناء الصغار (القاهرة . الهيئة العامة ١٩٨٧) ص ٥٣ .
[٣٦] جوليان هلتون : مرجع سابق ص ٢٠٠ .
[٣٧] نادية عبد العزيز : : أغاني الأطفال مسئولية من .. ؟ (الكويت . مجلة العربي ١٩٩٣) ص ١٦٨ .
[٣٨] محي الدين حسين : مرجع سابق ص ١٥٧ ، ١٥٨ .
[٣٩] سادلر : العقل الباطن : مرجع سابق ص ٢٣٧ .
[٤٠] كلير فهيم : المشاكل السلوكية لطفل الابتدائي (القاهرة . مكتبة المحبة ١٩٨٨م) ص ٥٢ .
[٤١] ملاك جرجس : مشاكل أطفالنا النفسية (القاهرة . دار الكتب ١٩٧٣) ص ١٨٢ .
[٤٢] مارى ولورنس فرانك : مرجع سابق ص ١١٩ .
[٤٣] أمين بكير : المسرح للأطفال (القاهرة . المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٢) ص ٦٠ .
[٤٤] المرجع السابق ص ٦١ .
[٤٥] محمد سعد : شقاوة كوكو(مقاله) القاهرة . مجلة الكواكب إبريل ١٩٦٩ .
[٤٦] ملاك جرجس : مشاكل أطفالنا النفسية . مرجع سابق ص ١٨١ .
[٤٧] الأرديس نيكول : علم المسرحة . ترجمة درينى خشبة (القاهرة : المطبعة النموذجية . د.ت)ص ٣٠٥ .

[٤٨] روجر مسروجان : هل نستطيع تعليم الأخلاق للأطفال . ترجمة عبد المجيد شيحة . القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨) ص ٨٥ ، ٨٦ .
[٤٩] محي الدين حسين : التنشئة الأسرية . مرجع سابق ص ١٠٢ ، ١٠٣ .
[٥٠] هدى قناوي : الطفل تنشئته وحاجاته : مرجع سابق ص ٢٢٩ .
[٥١] أحمد شاهين : تربية الطفل ومبادئ علم النفس (القاهرة . وزارة المعارف د.ت) ص ١٤٥ .
[٥٢] جلبرن رن : تنمية الثقة بالنفس . ترجمة : محمد أحمد الغنام (القاهرة . دار نهضة ١٩٦٣).ص ٣١ .
[٥٣] سادلر : العقل الباطن .. مرجع سابق ص ١٠٩ .
[٥٤] المرجع السابق ص ٣٢٧ .
[٥٥] روجر مستزوجان . مرجع سابق ص ٩٦ . ترجمة .. عبد المجيد شيمة .
[٥٦] ت . ف . سميت : كيف تكون فلسفتك في الحياة . ترجمة : أحمد الغنام . (القاهرة . دار النهضة ١٩٦٠) ص٤٣.
[٥٧] حسن شحاته : القيم التربوية في قصص الأطفال (القاهرة : الحلقة الدراسية ١٩٨٥) ص ٤٠.
[٥٨] المرجع السابق :
[٥٩] مصطفي المسلماني : مرجع سابق ص ٧٠ .
[٦٠] ت .ف .سميث : مرجع سابق ص ٦٢ .
[٦١] توفيق الحكيم . التعادلية (القاهرة . مكتبة الآداب ١٩٥٥) ص ٢٧ .
[٦٢] نهاد صليحة : عصفور الجنة بين مسرح الطفل والكوميديا الشعبية . القاهرة . مجلة المسرح . العدد ٩- ١٩٨٩) ص ١١٠ .
[٦٣] سيجموند فرويد : معالم التحليل النفسي . ترجمة محمد عثمان بخاتى .
[٦٤] سادلر . العقل الباطن – مرجع سابق ص ٣٣٠ .
[٦٥] سيجموند فرويد : الأنا والهو : ترجمة محمد عثمان نجاتي . القاهرة . دار الشروق ١٩٨٢ ص ٢٧ .
[٦٦] توفيق الحكيم : التعادلية . مرجع سابق ص ٤٠ .

[٦٧] المرجع السابق .
[٦٨] عبد الحميد يونس . التراث الشعبي في أدب الأطفال (القاهرة . جريدة الأهرام ٢٠/١ / ١٩٧٩) .
[٦٩] عبد العزيز عبدالمجيد : القصة في التربية (القاهرة . دار المعارف . د . ت) ص ٩.
[٧٠] إبراهيم حمادة : معالجة التاريخ والأساطير مسرحيا (القاهرة . مجلة المسرح عدد يونيه ١٩٨١) ص ٥١ .
[٧١] عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية (القاهرة . دار الكتاب العربي ١٩٦٨) ص ٢١.
[٧٢] المرجع السابق ص ٤٤ .
[٧٣] أحمد شاهين وآخرون : تربية الطفل ومبادئ علم النفس (القاهرة . وزارة المعارف د.ت)ص.٨.
[٧٤] أحمد كمال زكى : الأساطير (القاهرة . دار الكاتب العربي ١٩٦٧) ص ٤٦ ، ٤٧ .
[٧٥] أحمد شاهين وآخرون : تربية الطفل . مرجع سابق ص ١٤٥ .
[٧٦] روجرستروجان : مرجع سابق ص ٨٤ .
[٧٧] أحمد نجيب : قصص الأطفال والقيم التربوية – مرجع سابق ص ٩٧ .
[٧٨] أحمد كمال زكى : مرجع سابق ص ٤٧ .
[٧٩] إبراهيم حماده : هوامش في الدراما والنقد .. مرجع سابق ص ٦٣ .
[٨٠] نهاد صليحه : عصفور الجنة .. مجلة المسرح .. مرجع سابق ص ١١٠ .
[٨١] عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية .. مرجع سابق ص ٣١- ٣٢ (بتصريف) .
[٨٢] سدنى جورارد : الشخصية ، ترجمة حسن الفقي وآخرون (القاهرة ، دار النهضة ، د.ت).
[٨٣] نهاد صليحه : عصفور الجنة .. المرجع السابق ص ١١١ .
[٨٤] أحمد شاهين وآخرون . تربية الطفل ومبادئ علم النفس – مرجع سابق ص ١٤٦ .

هوامش الفصل الثالث :

[٨٥] وينفريد وارد : مسرح الأطفال .. مرجع سابق ص ٧٧ .
[٨٦] على الراعي : فن المسرحية (القاهرة . دار التحرير للطبع والنشر ١٩٥٩) ص ٣ .

[٨٧] محمد عناني : مقالات في الأدب والحـــياة (القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٧) ص ١٨ .
[٨٨] محمد مندور : في الأدب والنقد (القاهرة . دار النهضة د.ت) ص ١٦٥ .
[٨٩] سمير سرحان : النقد الموضوعي (القاهرة ، الأنجلو المصرية د.ت) ص ٧٨ .
[٩٠] المرجع السابق ص ٤٦ .
[٩١] على الراعي : فن المسرحية .. مرجع سابق ص ٥٧ .
[٩٢] الفريد فرج : دليل المتفرج الذكي إلى المسرح (القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩) ص ١٦٣، ١٦٤ .
[٩٣] نبيل راغب . دليل الناقد الأدبي (القاهرة . دار غريب ١٩٨١) ص ٧١ .
[٩٤] المرجع السابق ص ٦٦ .
[٩٥] وينفريد وارد : مسرح الأطفال . مرجع سابق ص ٩٥ .
[٩٦] إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية المسرحية (القاهرة . دار الشعب د.ت) ص ١٦٦.
[٩٧] نبيل راغب : دليل الناقد الأدب . مرجع سابق ص ٧٩ .
[٩٨] إبراهيم حماده : معجم المصطلحات . مرجع سابق ص ١٢٧ .
[٩٩] عبد العزيز حموده : علم الجمال والنقد الحديث (القاهرة . الأنجلو المصرية د.ت ص ٣٢ .
[١٠٠] محمد عناني : النقد التحليلي (القاهرة . الهيئة العامة للكتاب١٩٩١) ص ١٦ .
[١٠١] محمد عناني : المرجع السابق ص ٣٦ .
[١٠٢] الأرديس نيكول : علم المسرحية – ترجمة : درينى خشبة ." د.ت" ص ١٠٢
[١٠٣] إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات . مرجع سابق ص ٨٦ .
[١٠٤] المرجع السابق ص ٩٦ .
[١٠٥] المرجع السابق ص ٩٦ .
[١٠٦] بيتر د. أرنوت : مسرحيات بلا ممثلين . ترجمة الفريد ميخائيل (القاهرة دار النهضة ١٩٧٠) ص ٦١ .
[١٠٧] المرجع السابق ص ٣ .

[١٠٨] المرجع السابق ص ١٤ .
[١٠٩] المرجع السابق ص ٨٧ .
[١١٠] الأدريسى نيكول : علم المسرحية .. مرجع سابق ص ٢٩٥ .
[١١١] المرجع السابق ص ٢٩٦ .
[١١٢] المرجع السابق ص ٢٩٩ .
[١١٣] المرجع السابق ص ٥٠ .
[١١٤] أحمد نجيب : القصة في أدب الأطفال (القاهرة جمعية المكتبات المدرسية ١٩٨٢) ص ١٠٦.
[١١٥] وينفريد وارد : مسرح الأطفال .. مرجع سابق ٩٦ .
[١١٦] عبد العزيز حموده : البناء الدرامي (القاهرة . الإنجلو المصرية ١٩٨٢) ص ص ٨٤ ، ٨٥.
[١١٧] أحمد شاهين وآخرون : تربية الطفل ومبادئ على النفس ،مرجع سابق ص ١٤٦ .
[١١٨] كتاب قراءة الصف الخامس الابتدائي ١٩٩٣ ، موضوع حب الزهور ص ١٥٧ .
[١١٩] حسن عباس : المسرحية التعليمية والتغيير (القاهرة . مجلة القاهرة – الهيئة العامة ١٩٨٩ – العدد ٩) ص ٦٨ .
[١٢٠] محمد محمود شعبان : الحس الإذاعي عند القائمين على برامج الأطفال (القاهرة المركز القومي لثقافة الطفل ، العدد ١٩٧٦) ص ١١٩ .
[٢١٢] المرجع السابق ص ١٢١ .
[١٢٢] الأرردیسی نيكول : : علم المسرحية ، مرجع سابق ص ٣٠٥ .
[١٢٣] وينفريد وارد : مسرح الأطفال .. مرجع سابق ص ١٤٨ .
[١٢٤] أمين بكير : المسرح للأطفال . مرجع سابق ص ٧٧ .
[١٢٥] يعقوب الشاروني : الآثار السلبية لكتب الأطفال المترجمة (القاهرة . المركز القومي لثقافة الطفل ١٩٨٦) ص ١٠ (بتصريف) .
[١٢٦] إبراهيم حماده : هوامش في الدراما والنقد : مرجع سابق ص ١٥٢ ، ١٥٢ (بتصريف) .
[١٢٧] عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية .. مرجع سابق ص ٤٣ .

[١٢٨] مصطفي المسلماني : التشريع وحماية القيم .. مرجع سابق ص ٦٩ .
[١٢٩] وينفريد وارد : مسرح الأطفال .. مرجع سابق ص ١٨٢ .
[١٣٠] مصطفي المسلماني : التشريع وحماية القيم – مرجع سابق ص ٧٧ .
[١٣١] أحمد أبو زيد وآخرون : دراسات في الفلكلور (القاهرة .دار الثقافة د.ت) ص ٢٩ .
[١٣٢] الفريد فرج : دليل المتفرج الذكي ... مرجع سابق ص ٧١، ٧٢ .
[١٣٣] جوزيف جاستر : الأحلام والجنس عند فرويد (القاهرة . الألف كتاب .د.ت) ص ٨٨ ، ٨٩.
[١٣٤] أحمد كما زكى : الأساطير .. مرجع سابق ص ٣٩ .
[١٣٥] المرجع السابق ص ٣٨ .
[١٣٦] الأرديس نيكول : علم المسرحية . مرجع سابق ٢٩٣ .
[١٣٧] نهاد صليحة : الضحك والكوميديا في المسرح احتفالية تصالحيه (مجلس المسرح العدد ٦٠ ، ٩٩٣) ص ٤ .
[١٣٨] المرجع السابق ، ص ٥ .
[١٣٩] نبيلة إبراهيم : البطل والبطولة في قصص الأطفال (القاهرة . الحلقة التدريسية الهيئة العامة ، ١٩٨٣) ص ٤٤ .
[١٤٠] المرجع السابق ص ٤٥ .
[١٤١] نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي (القاهرة . دراسة النهضة د.ت) ص ٦٥ .
[١٤٢] عز الدين إسماعيل : القصص الشعبي في السودان (القاهرة .الهيئة العامة .د.ت)ص ٢٣ .
[١٤٣] عبد التواب يوسف : الحقيقة والخيال عند الأطفال (دراسات وبحوث إذاعية . ع.٧) ص ١٧.
[١٤٤] نبيلة إبراهيم : البطل والبطولة في قصص الأطفال . مرجع سابق ص ٤٦ .
[١٤٥] عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية . ومرجع سابق ص ٤٤ .
[١٤٦] المرجع السابق .ص ٤٥ .
[١٤٧] عبد العزيز حموده : البناء الدرامي . مرجع سابق ص ١١٧ .

[١٤٨] نبيل راغب : دليل الناقد الفني (القاهرة . دار غريب ١٩٨٢) ص ١٦٩ .

[١٤٩] بيتر .د . أرنوت : مسرحيات بلا ممثلين .

[١٥٠] المرجع السابق ص ٦ .

[١٥١] عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية . مرجع سابق ص ٥٧ .

[١٥٢] فايز اسكندر : وحدة البناء الدرامي (مجلة المسرح . العدد ٢ ١٩٦٤) ص ٢٠.

[١٥٣] حسن شحاته : المفردات الأساسية في قصص الأطفال (القاهرة . المركز القومي للطفل ١٩٨٦) ص ٢٢.

[١٥٤] ليلى كرم الدين : الحصيلة اللغوية المنظومة لطفل ما قبل المدرسة (المركز القومي لثقافة الطفل ١٩٩١) ص ٨٥ .

[١٥٥] كريستوفر نورس : التفكيكية بين النظرية والممارسة . مرجع سابق ص ٤٧ .

[١٥٦] المرجع السابق :ص ٤٤ .

[١٥٧] بيتر .د . أرنوت : مسرحيات بلا ممثلين . مرجع سابق ص ١٨ .

[١٥٨] رام هير : لغة الأخلاق ، ترجمة محمد خيري . (القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥٢) ص ٤٥ .

[١٥٩] صلاح فضل : لغة الدراما ودرامية اللغة (مجلة المسرح عدد ١١ أكتوبر ١٩٨٩) . ص ٣ .

[١٦٠] حسن شحاته : المفردات الأساسية في قصص الأطفال . مرجع سابق .ص ٢٥ .

[١٦١] عبد العزيز حمودة : البناء الدرامي .. مرجع سابق ص ١٥٩ .

[١٦٢] محمد سعد : تحقيق مجلة الكواكب . مرجع سابق .

[١٦٣] إبراهيم حمادة : هوامش في النقد والدراما . مرجع سابق ص ٤٧.

[١٦٤] على الراعي : فن المسرحية – مرجع سابق ص ٥٧ .

[١٦٥] عبد الستار إبراهيم وآخرون : العلاج السلوكي للطفل (الكويت . عالم المعرفة ديسمبر ١٩٩٣) . ص ١٠٣ .

[١٦٦] بيتر .د. أرنوت : مرجع سابق ص ٦٢ .

[١٦٧] يعقوب الشاروني : الدور التربـــــوي لمسرح الأطفال (الحلقة الدراسية ١٩٧٧) .ص.١٧٧ .

[١٦٨] بيتر .د. أرنوت : مرجع سابق ص ٦١ .
[١٦٩] آراء وخبرات العاملين بمسرح الطفل .. مرجع سابق ص ٣٥ .
[١٧٠] رشاد رشدي – نظرية الدراما (القاهرة . الإنجلو المصرية ١٩٩٢] ص٢٨ .
[١٧١] المرجع السابق ص ١٩ .
[١٧٢] المرجع السابق ص ٣١ .
[١٧٣] وينفر بدوارد : مسرح الأطفال . مرجع سابق ص ١٦٣ .
[١٧٤] رشاد رشدي : نظرية الدراما . مرجع سابق ص ٥٧ .
[١٧٥] الفريد فرج : دليل المتفرع الذكي . مرجع سابق ١٦٣ .
[١٧٦] المرجع السابق . ص ١٦٤.
[١٧٧] نهاد صليحة : عصفور الجنة . مرجع سابق ص ١١٠ .
[١٧٨] عبد الحميد يونس : الكتابة الشعبية . مرجع سابق ص ٣٧ ، (بتصريف) .
[١٧٩] إبراهيم حمادة ، هوامش في النقد والدراما . مرجع سابق ص ١١١.
[١٨٠] نهاد صليحة : عصفور الجنة (مجلة المسرح) مرجع سابق ص ١١١ .
[١٨١] المرجع السابق .
[١٨٢] رشاد رشدي : نظرية الدراما . مرجع سابق ص ٦٥.
[١٨٣] الفريد فرج : دليل المتفرج الذكي . ص ١٧٤ .
[١٨٤] نهاد صليحة : عصفور الجنة . ص ١١١ .

قــائمة

مراجـــــع الدراسة

قائمة "مسرحيات غير المنشورة :محفوظة بأرشيف إدارة التوثيق المسرحي بالمركز القومي للمسرح بأبجدية حروف المؤلفين :

١-	أحمد المتينى	على بابا والأربعين حرامى	٧١/٧٠
٢-	السعد أبو الحسن	التعلب فات	٩٠/٨٩
٣-	الفريد فرج	رحمة وأمير الغابة المسحورة	٩٠/٨٩
٤-	أمين لكير	على فين يا عروسة	
٥-	بيومي قنديل	عصفور الجنة	٨٩/٨٨
٦-	سمير عبد الباقي	حكاية السقا	٦٧/٦٦
٧-	بيتر جوزيف	برنامج صحصح وجميلة	٦٨/٦٧
٨-	فكرى أمين	سندباد والأميرة شهر ذاد	٩١/٩٠
٩-	محمد شاكر	شقاوة سمسم	٧٨/٧٧
١٠-	مرسى سعد الدين	شقاوة كوكو	٧٠/٦٩
١١-	مصطفي رمزي	الأمير الطائر	٦٩/٨٦
١٢-	يوسف إدريس	النص نص	٧٢/٧١

قـــــائمة المراجع العربية

— إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة . دار الشعب د.ت)

: فن أصول الكتابة لمسرح الأطفال(القاهرة .دار الفكر العربي ١٩٨٨)

: هوامش في النقد والدراما (القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨).

— إبراهيم كاظم العظماوى : النمو النفسي للطفل (بغداد . دائرة الشئون الثقافية ١٩٨٤) .

ــ أحمد أبو زيد وآخرون : دراسات في الفلكلور (القاهرة . دار الثقافة د.ت)
ــ أحمد شاهين وآخرون : تربية الطفل ومبادئ علم النفس (القاهرة . وزارة المعارف د.ت)
ــ أحمد كمال زكى : الأساطير (القاهرة . دار الكتاب العربي ١٩٦٨) .
ــ أحمد نجيب : القصة في أدب الأطفال (القاهرة .جمعية المكتبات المدرسية ١٩٨٢)
: فن الكتاب للأطفال (القاهرة . دار الكتاب العربي ١٩٧٠)
: المضمون في كتب الأطفال (القاهرة . دار الفكر العربي ١٩٧٩) .
ــ ألفريد فرج : دليل المتفرج الذكي إلى المسرح (القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩) .
ــ أميرة عبد المنعم بسيونى .الأسرة المصرية (القاهرة . دار الكتاب العربي ١٩٦٧) .
ــ أمين بكير :المسرح للأطفال (القاهرة المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٢) .
ــ تحية كامل حسنين : مسرح العرائس (القاهرة . دار المفكر العربي ١٩٦٠)
ــ توفيق الحكيم : التعادلية (القاهرة . مكتبة الآداب ١٩٥٥) .
ــ تامر مهدى : في المسرح المدرسي (بغداد . دائرة الشئون الثقافية ١٩٨٥) .
ــ حامد عبد العزيز الفقي : دراسة في سيكولوجية النمو (القاهرة . عالم الكتب ١٩٧٤) .
ــ حسن شحاته : مفهوم النشاط المدرسي (القاهرة . دار اللبنانية د. ت)
ــ حسن محمد خير الدين مقدمه للعلوم السلوكية (القاهرة . مكتبة عين شمس د.ت) .
ــ حمدي خميس : طرق تدريس الفنون (القاهرة . دار المعارف ١٩٦٥)
ــ خليل ميخائيل معوض : سيكولوجية الطفولة والمراهقة (القاهرة . دار الفكر الجامعي ١٩٨٣).
ــ راجي عنايت : مسرح الأطفال من الواقع والأسطورة(القاهرة . دار الطليعة ١٩٦٦)
ــ رشاد رشدي : نظرية الدراما (القاهرة .الانجلو المصرية . د.ت)
ــ زاهية مرزوق : الأسرة ومشاكل الطفولة (الإسكندرية . منشأة المعارف ١٩٧٩) .
ــ سعد الخادم : الفن والتربية الاجتماعية (القاهرة . دار المعارف ١٩٥٣) .
ــ سعد جلال : الطفولة والمراهقة (القاهرة . دار الفكر ١٩٨٥) .
ــ سمير سرحان : النقد الموضوعي (القاهرة . الانجلو المصرية د.ت) .
ــ سمير محمد حسين : تحليل المضمون (القاهرة . عالم الكتب ١٩٨٣) .

ـــ سمية أحمد فهمي : الأسس السيكولوجية التي يقوم عليها مسرح الطفل (القاهرة المجلس الأعلى للثقافة ١٩٧٣) .
ـــ صالح الشماع : ارتقاء اللغة عند الطفل (القاهرة . دار المعارف د.ت) .
ـــ طلعت زكريا مينا : التنشئة الأسرية وأثرها في حياة الأطفال (القاهرة . مكتبة المحبة ١٩٨٩٨) .
ـــ عاطف جودة : الخيال ومفهوماته ووظائفه (القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٤).
عباس محمود العقاد : خلاصة يومية بيروت . دار الكتاب العربي ١٩٧٠)
ـــ عبد التواب يوسف وآخرون : الطفل العربي ووسائل الإعلام (القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٤) .
ـــ عبد الحميد يونس : الحكاية ا لشعبية (القاهرة . دار الكتاب العربي ١٩٦٨) .
ـــ عبد الستار إبراهيم وآخرون : العلاج السيكولوجي للطفل (الكويت . عالم المعرفة ١٩٩٣) .
ـــ عبد العزيز حمودة : علم الجمال والنقد الحديث (القاهرة . الأنجلو المصرية د.ت) .
: البناء الدرامي (القاهرة . الأنجلو المصرية ١٩٨٢).
ـــ عبد العزيز عبد المجيد : القصة في التربية (القاهرة . دار المعارف د.ت) .
ـــ عز الدين إسماعيل :القصص الشعبي في السودان (القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب د.ت).
ـــ على الحديدي : في أدب الأطفال (القاهرة . الأنجلو المصرية د.ت) .
ـــ على الراعي : فن المسرحية (القاهرة . دار التحرير ١٩٥٩) .
ـــ عواطف إبراهيم وآخرون : الطفل العربي والمسرح (القاهرة . الانجلو المصرية ١٩٨٤)
ـــ فاروق عبد الحميد اللقانى : تثقيف الطفل (الإسكندرية . منشأة المعارف د.ت) .
ـــ فيولا البيلاوى : الأطفال واللعب (الكويت . عالم الكتب ١٩٧٩) .
ـــ كلير فهيم : المشاكل السلوكية لطفل الابتدائي (القاهرة . دار المحبة ١٩٨٨) .
:أطفالنا وحاجاتهم النفسية(القاهرة . مؤسسة أخبار اليوم) .
ـــ لوسى يعقوب : الطفل والمجتمع (القاهرة . مكتبة المحبة ١٩٨٩) .

– محمد بسام ملعى : النشاط التمثيلي للطفل (بغداد . وزارة الثقافة ١٩٨٦).
– محمد شاهين الجوهري : الأطفال والمسرح (القاهرة .الهيئة العامة للكتاب . ١٩٤٩) .
محمد عماد الدين إسماعيل : الأطفال مرآة المجتمع (الكويت . عالم المعرفة ١٩٨٦).
– محمد عزيز نظمى سالم :القيم الجمالية (القاهرة . دار المعارف ١٩٨٤).
– محي الدين احمد حسين : التنشئة الأسرية والأبناء الصغار (القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٧) .
– محمد على حسن : علاقة الوالدين وأثرها في جناح الأحداث (القاهرة . الانجلو المصرية ١٩٧٠) .
– محمد عناني : مقالات في الأدب والحياة (القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣)
:النقد التحليلي (القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ١٩٩١) .
– محمد مندور : في الأدب والنقد (القاهرة . دار النهضة د.ت).
– مختار السويفي : خيال الظل والعرائس في العالم (القاهرة. دار الكتاب العربي ١٩٦٧)
– مصطفي سويف : الأسس النفسية للتكامل الاجتماعي (القاهرة . دار المعارف ١٩٥٩)
:العبقرية في الفن (القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٣).
– ملاك جرجس : مشاكل أطفالنا النفسية (القاهرة . دار الكتب ١٩٧٣) .
– نبيل راغب : دليل الناقد الأدبي (القاهرة . دار غريب ١٩٨١) .
: دليل الناقد الفني (القاهرة . دار غريب ١٩٨٢) .
: نقاد الأدب "رشاد رشدي" (القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣) .
– نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي (القاهرة . دار النهضة د. ت) .
– نتيلة راشد : مسيرة ثقافة الطفل العربي (القاهرة.دار الكتاب اللبنانية).
– هدى قناوى : الطفل تنشئته وحاجاته (القاهرة . الأنجلو المصرية ١٩٨٣) .
– هدى نعمان الهيتى : ثقافة الطفل (الكويت . عالم المعرفة مارس ١٩٨٨) .

قائمـــــة

المراجـــــــع المترجـــمـــة

– أميل دور كايد : التربية الأخلاقية – ترجمة : محمد بدوي (مكتبة مصر د.ت) .

– الأدريسى نيكول : علم المسرحية – ترجمة : درينى خشبة (المطبعة النموذجية د.ت) .

– أدوين باركر وآخرون : التلفزيون وأثره في حياة أطفالنا – ترجمة : زكريا حسين (الدار المصرية للتأليف)

– برنارد ثوازد : نمو الذكاء عند الطفل – ترجمة منير العصره (دار النهضة د.ت).

– براون : الأسرة المثالية – ترجمة عزت زكى (دار التأليف والنشر ١٩٦١) .

– بيتر .أرنوت : مسرحيات بلا ممثلين –ترجمة ألفريد ميخائيل (دار النهضة ١٩٧٠).

– بيتر بروك : أربعون عاما من استكشاف المسرح – ترجمة فاروق عبد القادر (الكويت .عالم المعرفة ١٩٩١) .

– بيتر سليد : دراما الطفل – ترجمة محمد بسام (لندن . جامعة لندن ١٩٦٩) .

– ت .ف سميث : كيف تكون فلسفتك في الحياة – ترجمة أحمد محمد الغنام (دار النهضة ١٩٦٠) .

– جان بياجيه : ميلاد الذكاء عند الأطفال – ترجمة – أحمد القصاص (الأنجلو المصرية د.ت).

: اللغة والفكر عند الطفل – ترجمة : أحمد عزت (الانجلو المصرية د.ت) .

: الحلم الخلقي عند الأطفال – ترجمة محمد خيري حرب (مكتبة مصر د.ت) .

: مذكرات في سيكولوجية النمو – ترجمة طلعت منصور (كلية البنات د.ت) .

– جرتر ود ريسكول : نفهم سلوك الأطفال – ترجمة : رشدى فام منصور(دار النهضة ١٩٦٤) .

- جيروم كاغان : أطفالنا كيف نفهمهم – ترجمة : عبد الكريم نصيف (دمشق وزارة الثقافة ١٩٧٩).
- جلبرت رن : تنمية الثقة بالنفس – ترجمة أحمد الغنام (دار النهضة ١٩٦٣).
- جوزيف جاسترو : الأحلام والجنس عن فرويد – ترجمة فوزى الشتوى (دار الكتاب المصرى، د .ت) .
- جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي – ترجمة : نهاد صليحه (الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤) .

رام هير : لغة الأخلاق – ترجمة محمد خيرى (القاهرة – مكتبة مصر ١٩٥٢).
- روجر ستروجان : هل نستطيع تعليم الأخلاق للأطفال – ترجمة عبد المجيد شيحه (الهيئة العامة ١٩٨٧).
- رونالد جراي : برخيت – ترجمة نسيم مجلى (الهيئة العامة ١٩٧٢) .
- ريتشارد دس الأروارس : الشخصية – ترجمة سيد محمد غنيم (بيروت . دار الشرق ١٩٨٤).
- ساذلر : العقل الباطن وعلاقته بالأمراض النفسية – ترجمة عباس حافظ دار الطباعة والنشر ١٩٤٦) .
- سدنى جوارد : الشخصية – ترجمة حسن الفقي وآخرون (دار النهضة د . ت) .
- سيجموند فرويد : معالم التحاليل النفسي – ترجمة عثمان بخاتى (دار الشرق ١٩٨٦).
: الأنا والهو – ترجمة محمد عثمان بخاتى (القاهرة . دار الشروق ١٩٨٢) .

سوزانا ميللر : سيكولوجية العب – ترجمة رمزى ياسين (الهيئة العامة ١٩٧٤) .
- فيكتور لونفيد : طفلك وفنه – ترجمة سامى على الجمال (الهيئة المصرية العامة ١٩٧٤) .

كارل الترويرى : الإخراج المسرحي – ترجمة أمين سلامة – الأنجلو ١٩٨٠) .
- كريستوفر نورس : التفكيكية بين النظرية والممارسة – ترجمة حافظ صبري (الرياض، دار المريخ) .
- مارى ولورنس فرانك : كيف تساعد أبنائك – ترجمة صبحيه عكاشة وآخرون (بيروت . دار المعارف ١٩٦٠) .

- وينفريد وارد : مسرح الأطفال – ترجمة شاهين الجوهري (الدار المصرية ١٩٦٦).
- هربرت ريد : تربية الذوق الفني – ترجمة ميخائيل أسعد (دار النهضة د ت) .

قائمة الدوريات

- إبراهيم حمادة : معالجة التاريخ مسرحيا (القاهرة مجلة نادى المسرح يونيه١٩٨١).
- ابن خلدون : مقدمة علم الاجتماع (القاهرة . نصوص الصف الثاني الثانوي)
- أحمد نجيب : قصص الأطفال والقيم التربوية (القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٥) .
- آراء وخبرات العالمية بمسرح الطفل : (القاهرة . المركز القومي للبحوث الاجتماعية ١٩٧٩) .
- إلهام عفيفي عبد الجليل : التنشئة الثقافية عند الطفل (القاهرة . مجلة المؤتمر الثاني – عين شمس ١٩٨٩) .
- حسن شحاته :القيم التربوية في قصص الأطفال (القاهرة . هيئة العامة للكتاب . حلقة دراسية ١٩٨٥) .
  : المفردات الأساسية في قصص الأطفال (القاهرة . المركز القومي لثقافة الطفل ١٩٨٦) .
- حسن عباس : المسرحية التعليمية والتغيير (القاهرة . مجلة القاهرة ١٩٨٩).
- سعود عويس : مسرح الطفل في التربية المتكاملة للنشء (القاهرة . الهيئة العامة حلقة دراسية ١٩٧٧) .
- سيد عويس : القيم الاجتماعية التي يجب أن نغرسها في نفوس الأطفال (القاهرة . الهيئة العامة . حلقة دراسية ١٩٨٣) .
- شوقي جلال الطفل العربي بين الماضي والمستقبل (القاهرة . الهيئة العامة . حلقة دراسية ١٩٨٣) .
- صلاح فضل : لغة الدراما ودرامية اللغة (القاهرة . مجلة المسرح العدد ١١– ١٩٨٩) .

ـ عبد التواب يوسف : الطفولة والقيم (القاهرة . الهيئة العامة . حلقة دراسية ١٩٨٥).
ـ عبد الحميد يونس : التراث الشعبي في أدب الأطفال (جريدة الأهرام ١٩٧٩/١/٢٠).
ـ عبد السلام عبد الغفار : الابتكار (صحيفة التربية العدد الأول ١٩٦٤) .
ـ فايز اسكندر : وحدة البناء الدرامي (مجلة المسرح . العدد ٢- ١٩٦٤) .
ـ ليلى كرم الدين : الحصيلة اللغوية المنظومة لطفل ما قبل المدرسة (المركز القومي لثقافة الطفل ١٩٩١) .
ـ محمد سعد : تحقيق حول شقاوة كوكو (مجلة الكواكب . إبريل ١٩٦٩) .
ـ محمد عبد العاطى : مسرح الطفل بين الجمالية والتربوية(مجلة المسرح . عدد (٢١) ١٩٩٠) .
ـ محمود شعبان الحس الإذاعي عند القائمين على برامج الأطفال (المركز القومي لثقافة الطفل ١٩٨٦) .
ـ مصطفي المسلماني : التشريع وحماية القيم التربوية في ثقافة الطفل (القاهرة . الهيئة العامة . حلقة دراسية ١٩٨٥) .
ـ نادية عبد العزيز : أغاني الأطفال مسئولية من ...؟ (الكويت . مجلة العربي ١٩٩٣) .
ـ نبيلة إبراهيم : فن القصص بين النظرية والتطبيق (الكويت . مجلة العربي ١٩٩٣).
: البطل والبطولة في قصص الأطفال (الكويت . حلقة دراسية ١٩٨٣)
ـ نهاد صليحة : عصفور الجنة بين مسرح الطفل والكوميديا الشعبية (الكويت . مجلة المسرح . عدد (٩) ١٩٨٩) .
: الضحك والكوميديا في المسرح (القاهرة . مجلة المسرح عدد (٦١) ١٩٩٣) .
ـ يعقوب الشاروني : الدور التربوي لمسرح الأطفال (القاهرة . الحلقة الدراسية ١٩٧٧).
: الآثار السلبية لكتب الأطفال المترجمة (القاهرة . المركز القومي لثقافة الطفل ١٩٨٦) .
: استخدام الفصيح من ألفاظ الحديث اليومي (القاهرة .)

رسائل غير منشورة

(١) عفاف أحمد عويس : تنمية القدرات الإبداعية عن طريق النشاط الدرامي الخلاق /رسالة ماجستير – كلية البنات ١٩٨٠ .

بيلوجرافيا لعروض مسرح العرائس

من ١٩٦٥ : ١٩٩٠

مسرح العرائس :

المسرحية	التأليف / الأعداد	الإخراج	الموسم
١- حكاية سقا	سمير عبد الباقي	صلاح السقا	١٩٦٧/٦٦
٢- دقي يا مزيكا	فؤاد حداد	ناجى سكر	٦٧/ ٦٦
صحصح وجميلة	جوزيف بيتر	صلاح السقا	٦٧/ ١٩٦٨

مسرح القاهرة للعرائس والأطفال :

المسرحية	التأليف / الأعداد	الإخراج	الموسم
١- الأمير الطائر	ملك راح أنان إعداد مصطفي رمزى	احمد زكى	٦٨/ ١٩٦٩
٢- بحر ورجاله	محمد جلال	إبراهيم سالم	٦٨/ ٦٩
٣- شقاوة كوكو	مرسى سعد الدين	محمد شريف	٦٨/ ٦٩

مسرح العرائس:

١- الأميرة والأقزام السبع	إعداد أحمد المتينى		٦٩ /١٩٧٠
٢- على بابا والأربعين حرامى	إعداد احمد المتينى		٧٠ /١٩٧١
٣- حلم حطاب	محمود الماحي	دورينا سيكو	٧٠ /٧١
٤- فتاة تبحث عن أغنية	اليكو بوفيش	فاروق عبد الله	٧٠ /٧١
٥-اللي جاب الديب من ديله	"اقتباس" صلاح السقا	صلاح السقا	٧١/ ١٩٧٢
٦- النص نص	يوسف إدريس	صلاح السقا	٧١ /٧٢
٧- صحح وتابعه دندش	إعداد عبد الرحمن الأبنودى	صلاح السقا	٧٢/ ١٩٧٣
٨- أبو على	أشياء سيد حجاب	صلاح السقا	٧٣ / ١٩٧٤
٩- الأميرة والببغاء	محمود الماحي	فكرى أمين - عنتر حافظ	٧٣/ ١٩٧٤
١٠- سمسم وحمادة وتمتم	محمد شاكر	محمد شاكر	٧٤/ ٧٥
١١- ٨٠ يوم حول العالم		أحمد رأفت بهجت	٧٦ /٧٧
١٢- بعد التحية والسلام	محمد عبد العزيز	صلاح السقا	٧٦ /٧٧
١٣- توت توت	عبد الفتاح رزق	إبراهيم سالم	٧٧ / ١٩٧٨
١٤- شقاوة سمسم	محمد شاكر	محمد شاكر	٧٧ /١٩٧٨
١٥- عودة الشاطر حسن	محمد شاكر	صلاح السقا	٧٨ /١٩٧٩
١٦- سمسم العجيب	محمد شاكر	محمد شاكر	٧٩ /١٩٨٠
١٧- علاء الدين والمصباح	أحمد زكى	سامى عبد النبي	٧٩ /٨٠
١٨- سفروت والمزمار	أغاني شهاب سلطان	فكرى أمين	٧٩/ ٨٠
١٩- جابى وش الخير	شهاب سلطان	إبراهيم سالم	٨٠ / ١٩٨١
٢٠- المحظوظ	أمين بكير	حسين حامد	٨٠ / ٨١
٢١- العملاق في بلاد الأقزام	أحمد رأفت بهجت	أحمد رأفت بهجت	٨١ / ١٩٨٢
٢٢- سمسم وحمادة ونانا	محمد شاكر	محمد شاكر	٨٢/ ٨٣

٢٣- سفروت في أعماق البحار	شهاب سلطان	فكرى أمين	٨٢/ ٨٣
٢٤- خرج ولم يعد	أمين بكير	صلاح السقا	٨٣ / ٨٤

المسرح القومي للأطفال

مسرح العرائس :

المسرحية	التأليف	الإخراج	الموسم
١- ممنوع يا كروان	هناء سعد الدين	ممدوح عقل	٨٢/ ١٩٨٣
٢- الاتفاق العجيب	يحيى زكريا نبيل	بيل صلاح الدين	٨٣ / ١٩٨٤
٣- نعم ولا	شوقي خميس	السيد راضى	٨٥ / ١٩٨٦
٤- رحمة وأمير الغابة المسحورة	ألفريد فرج	مصطفي الدمرداش	٨٥/ ٨٦
عرائس :			
١- دبدوب الكسلان	سمير عبد الباقى	نجلاء رأفت	٨٦ / ١٩٧٨
٢- علاء الدين في بلاد الديسكو	أحمد رأفت بهجت	أحمد رأفت بهجت	٨٦/ ١٩٨٧
بشرى :			
١- على بابا .. كهرمانة .. شكرا	نبيل بدران	أحمد زكى	٨٦/ ١٩٨٧
عرائس :			
١- صحصح المصحح	زين الدين ياسين	صلاح السقا	٨٧ / ١٩٨٨
٢- اخترنا لك	محمد شاكر	محمد شاكر	٨٧ /١٩٨٨
بشرى :			
١- الأميرة زعبلة	نبيل نجيب	جلال عبد القادر	٨٧/٨٨
٢- الحيوانات على السفينة	إعداد شوقي خميس	هناء سعد الدين	٨٧ / ٨٨
٣- عصفور الجنة	بيومي قنديل	محمد عبد المعطى	٨٨/ ١٩٨٩

٤- الأطفال داخل البرلمان	مرسي سعد الدين	صلاح السقا	١٩٨٩/٨٨
عرائس وأقنعة :			
١- الثعلب فات	السيد أبو الحسن	سامى عبد النبي	١٩٩٠/٨٩
٢- رحمة وأمير الغابة المسحورة	ألفريد فرج	سعد أردش	٨٩ / ٩٠
٣- حسن الصياد	محمد شاكر	صلاح السقا	٨٩ / ٩٠
٤- سندباد والأميرة شهرزاد	فكرى أمين	فكرى أمين	٩٠ /٩١
٥- البير العجيب	حسام عطا	محمد عبد المعطى	٩٠ /٩١